

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA II

(DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA DEL DERECHO, MORAL Y POLITICA, ÉTICA  
Y SOCIOLOGÍA)



LAS MÁSCARAS DEL HOMBRE MELANCÓLICO  
AMOR Y MUERTE: DE LA IDENTIDAD A LA ÉPICA

TESIS DOCTORAL DE:

**JORGE ANTOLIN RUIZ GORDILLO**

DIRIGIDA POR:

**JOSÉ MIGUEL MARINAS HERRERAS**

Madrid, 2018

©Jorge Antolin Ruiz Gordillo, 2017



# **Máscaras del hombre Melancólico**

**Amor y muerte: De la identidad a la épica**



**Tesis doctoral de**  
**Jorge Antolín Ruiz Gordillo**

**Director: José Miguel Marinas Herreras**

**Departamento de Filosofía II**  
**Facultad de Filosofía**  
**Universidad Complutense de Madrid**  
**2017**

**©Jorge Antolin Ruiz Gordillo, 2017**



A mis padres,  
siempre a ellos.



## ÍNDICE GENERAL

Abstract.....	11
---------------	----

### Capítulo I

1.1 Introducción .....	15
1.2 Metodología.....	19
1.3 Objetivos.....	19
1.4 Hipótesis.....	20

### Capítulo II

#### *Psicoanálisis*

#### *El hombre melancólico y El hombre en duelo*

2.1 Hombre en duelo y hombre Melancólico.....	21
2.2 Identificación Primaria y secundaria.....	24
2.3 Elección de objeto.....	31
2.4 Narcisismo Primario y Narcisismo secundario.....	36
2.5 Principio de Placer y Principio de Realidad.....	41
2.6. Saber y Verdad.....	43
2.7 La muerte necesaria y Muerte contingente .....	46
2.8 La actitud ante el amor .....	51
2.9 Identidad y épica .....	53

## Capítulo III

### *Las máscaras del hombre Melancólico en la obra de Sigmund Freud*

3.1 El hombre primitivo .....	55
3.2 El soldado .....	70
3.3. El héroe .....	80

### *Los destinos*

3.4 Vivir por amor .....	93
3.5. Morir por amor .....	103

## Capítulo IV

### *La historia del hombre Melancólico y sus máscaras*

4.1.1 El hombre melancólico en la Edad Media: Entre la mudanza y el tedio.....	107
4.1.2 El amor cortés.....	113
4.1.3 La muerte domesticada.....	123
4.1.4 Las máscaras: El caballero y el amante.....	132
4.2.1 El hombre melancólico en el Renacimiento: Una bestia entre tinieblas.....	141
4.2.2 Un amor de belleza divina.....	148
4.2.3 La muerte como acceso a la verdad.....	160
4.2.4 Las máscaras: El hombre reflexivo .....	168
4.3.1 Hombre melancólico en el Barroco: La brevedad de la vida como mal menor.....	182
4.3.2 El amor es una ilusión engañosa .....	187
4.3.3 La muerte siempre vencedora .....	193
4.3.4 Las máscaras: El irónico y el desengañado .....	201



4.4.1 El hombre melancólico en el Romanticismo: La voz de una queja existencial .....	203
4.4.2 El amor pasión .....	213
4.4.3 La muerte erótica .....	219
4.4.4 Las máscaras: El creador atormentado .....	224
4.5.1 El hombre melancólico en la Modernidad: Entre el exilio y ese extraño olor a muerte .....	234
4.5.2 El amor reiterado .....	238
4.5.3 La muerte salvaje .....	242
4.5.4 Las máscaras: El errante y lo absurdo .....	249

## Capítulo V

### *A modo de conclusión*

5.1 La Catrina como consejera .....	257
-------------------------------------	-----

## Capítulo VI

6.1 Bibliografía .....	263
------------------------	-----



## ABSTRACT

Freud, like other intellectuals at different times, he tried to make his own version of melancholy, of love and death, of mourning and of objects of love.

It is in 1915 that Freud, based on six clinical cases of Karl Abraham, writes *Duel and Melancholy*. That same year also publishes *Of war and death*, an article where it expresses his opinion on the first world war that happens at that time. This article was followed by *The transitoriness*, then *Why of War ?*, between the *Totem and Taboo*. These articles can be read, as James Strachey writes in the introduction, as analogous essays.

Freud models his essays with the terrible impression caused by the First World War; The man, he will say in the letter to Einstein, "has within him an appetite for hatred and destruction." From this revelation that Freud makes to Einstein can be read the mentioned articles.

It is necessary to read to Freud in the sum of his works, otherwise, the article *Duel and Melancholy*, which is one of the main axes of the project, is insufficient

*Melancholy* has been of interest to many researchers; There are excellent studies about the melancholy that today have an indisputable validity. The following thesis is not about melancholy, it is about the melancholic man; This difference is not only evident in the style of language, but also in the way in which the texts have been read

Karl Abraham was one of the first disciples of Sigmund Freud, studied and analyzed the maniac-depressive disorders, Freud uses as basis those writings for his article *Duel and Melancholy*.

The melancholic man is a figure that is developed and created from the works of Sigmund Freud: the main article for the development of the second and third chapters is *Duel and Melancholy* (1915).

From the article of Freud the man in duel is drawn; The figure in opposition to the

melancholic man serves us to realize, using the differences and the development of the characteristics of each one, what makes them even more intimate and from where they have created the masks of the melancholic man: love and death.

For the melancholy man in history, we analyze various studies on melancholy; If we define it, we define it in the voice of a melancholic man marked by an epoch

Thus the beautiful book by Robert Burton, an englishman who taught at the University of Oxford, *Anatomy of Melancholy*, is indispensable for the construction of the melancholic man: the book was published in 1621 and today it remains a capital work for all those interested in melancholy, its causes and its effects. With impressive erudition he uses the sources available until then. He structures his book with quotations and comments, always with a seductive style

Another indisputable referent for this fourth chapter of the masks of the melancholic man is *Saturn and melancholy*, by Edwin Panosfky and Raymond Klibansky, published in 1983; When interested in the presence of Saturn, studied the inclinations in the time of the rebirth and therefore to the conception of genius. They study Saturn and the planet-related melancholy from astrological, literary, artistic, and philosophical sources.

We mention these two books because of their importance and relevance in our times, without belittling other investigations. We began in the Middle Ages and ended in modernity; We did not want to inquire into Greek antiquity, nor did we care about the postulate of postmodernity.

Although Freud is not mentioned throughout the chapters and is mentioned again near the end, this thesis should be read with Freud's theoretical postulates in mind; In the melancholic man, as in the man in mourning, love and death, present in both figures, constantly revolve around each one, like planets of a solar system.

From the attitudes of love and death the masks of the melancholic man are drawn; Heroes who perform deeds, who make history and invent a narrative of

their own, heroes whose base is the essence of the melancholic man.

Death and love are the crystals with which the reality of the masks is configured; It is not just about love and death, as love and death define the rest of the universe of heroes.

We begin with these two spheres because we believe that what is at stake in the man in mourning and in the melancholic man can be determined from love and death.

For the masks of the melancholy man in history, we mainly use the researches of Philippe Ariès, French historian, who investigated attitudes towards death throughout history; Began with a series of lectures that were becoming impressive essays found in *The Man Before Death*.

Ariès studies, from the literary sources mainly, the forms in which the man in the West is behaving before the death; Titled for the middle age, domesticated death and closes with wild death, to describe the modern attitude to death.

For love, we focused mainly on Denis De Rougemont, who wrote about love; In his work *Love and the West*, takes as its starting point the myth of Tristan and Isolde and is analyzing the nuances that love presents in the dimensions of literature and religion.

We do not define melancholy or mourning, nor do we define love and death; To these concepts we give them voice and body, we put names and we tell their history. It is in the project to show the masks of the melancholic man in the work of Sigmund Freud and throughout history; We have analyzed the changes of the attitude before the love and the death, the changes of the melancholy and we have defined their masks.

Masks are mostly referred to as heroes and in their singularity we add adjectives that we find in the analysis itself

The hero is a mask of the melancholy man and there are therefore different types of heroes. We did not make psychoanalytic interpretations; Sometimes it was

possible to resort to the original texts and others also resort to experts on the subject to complete a mask that would otherwise have been fragile.

The authors we have been reading have been integrated into the present research as it was written. There was no premeditation and the authors quoted as those who do not quote and leave outside, are part of a path that was uncertain.

We believed in this uncertainty so that we could discover what we suspect. We prefer written sources because in this way we avoid interpretations that would divert us from the subject; We show love and death in the voice of the masks of the melancholy man.

We conclude with a reflection on the Mexican culture and its relationship with death. In no way have we attempted to make a rigorous study of the character of the Mexican; Had we wanted to, we would have incorporated it into the central body of the thesis

# Capítulo I

## Introducción

Freud, como muchos otros pensadores de tiempo atrás, intentó hacer su propia radiografía de la melancolía, del amor y la muerte, del duelo de los objetos de amor.

Es en 1915 cuando Freud, basándose en seis casos clínicos de Karl Abraham,<sup>1</sup> escribe *Duelo y Melancolía*. Ese mismo año también publica *De guerra y muerte*, un ensayo donde expresa su opinión sobre la primera guerra mundial que acontece en ese entonces. A éste ensayo le siguió *La transitoriedad*, luego *¿Por qué de la guerra?*, entre medias *Tótem y Tabú*. Estos ensayos pueden leerse, como escribe James Strachey en la introducción, como ensayos análogos.

Freud tiñe sus ensayos con la terrible impresión que la causó la primera guerra mundial; el hombre, dirá en la carta dirigida a Einstein, «tiene dentro de sí un apetito de odio y destrucción».<sup>2</sup> Desde ésta revelación que Freud le hace a Einstein puede leerse los artículos mencionados.

Hay que leer a Freud en la suma de sus obras, de otra manera, el artículo *Duelo y Melancolía*, que es uno de los ejes principales para el siguiente proyecto, resulta insuficiente.

La melancolía ha sido objeto de interés para muchos investigadores; existen estudios notables sobre la misma que hoy en día gozan de una vigencia indiscutible. La siguiente tesis no versa sobre melancolía, si no sobre el hombre melancólico; ésta diferencia no sólo se hace notoria en el uso del lenguaje sino también en la forma en que se han leído los textos.

---

<sup>1</sup> Karl Abraham fue uno de los primeros discípulos de Sigmund Freud, estudió y analizó los trastornos maniaco-depresivos, de los cuales Freud se apoya para escribir el artículo *Duelo y Melancolía*.

<sup>2</sup> Freud, S., *¿por qué de la guerra?*, Tomo XXII, 2006:185

El hombre melancólico es una figura que se va desarrollando y creando a partir de las obras de Sigmund Freud: el artículo principal para el desarrollo del segundo y tercer capítulos es *Duelo y Melancolía* (1915).

Del ensayo de Freud también se desprende el hombre en duelo; la figura en oposición al hombre melancólico sirve para ir realizando, por medio de las diferencias y el desarrollo de las características de cada uno, aquello que los hace aún más íntimos y desde donde se han creado las máscaras del hombre melancólico: el amor y la muerte.

Para el hombre melancólico en la historia, fuimos analizando diversos estudios sobre la melancolía; si la definimos, la definimos en voz de un hombre melancólico marcado por una época.

Es así como el hermoso libro de Robert Burton, hombre inglés que dio clase en la universidad de Oxford, *Anatomía de la melancolía*, resulta imprescindible para la construcción del hombre melancólico: el libro fue publicado en 1621 y hoy en día sigue siendo una obra capital para todo aquel interesado en la melancolía, sus causas y sus efectos. Con impresionante erudición usa las fuentes disponibles hasta entonces. Estructura su libro con citas y comentarios, siempre con un estilo por demás seductor.

Otro referente indiscutible para éste cuarto capítulo de las máscaras del hombre melancólico es *Saturno y la melancolía*, de Edwin Panofsky y Raymond Klibansky, publicada en 1983; al centrarse en la presencia de Saturno, las inclinaciones, a la época del renacimiento y a la concepción de genio, son notorias. Estudian minuciosamente a Saturno y la melancolía relacionada con el planeta desde fuentes astrológicas, literarias, artísticas y filosóficas.

Mencionamos éstos dos libros por su importancia y relevancia en nuestros tiempos, sin por ello menospreciar otras investigaciones. Empezamos en la Edad Media y terminamos en la modernidad; no quisimos indagar en la antigüedad griega, ni nos interesó el postulado de la postmodernidad.



Si bien se va dejando de mencionar a Freud a lo largo de los capítulos y se vuelve a citar cerca del final, ésta tesis debe leerse teniendo en mente los postulados teóricos de Freud; en el hombre melancólico, como en el hombre en duelo, el amor y la muerte, presentes en ambas figuras, giran constantemente alrededor de cada uno, como planetas de un sistema solar.

De las actitudes del amor y la muerte se desprenden las máscaras del hombre melancólico; héroes que realizan hazañas, que hacen historia e inventan una narración propia, pero en cuya base está la esencia del hombre melancólico.

La muerte y el amor son los cristales con los que se configura la realidad de las máscaras; no se trata sólo de amor y muerte, en tanto amor y muerte impregnan todo el resto del universo de los héroes.

Sin embargo, partimos de éstas dos esferas porque nos parece que lo que está en juego en el hombre en duelo y en el hombre melancólico se puede precisar desde el amor y la muerte.

Para las máscaras del hombre melancólico en la historia, nos servimos principalmente de las investigaciones de Philippe Ariès, historiador francés, quien investigó las actitudes ante la muerte a lo largo de la historia; empezó con una serie de conferencias que fueron convirtiéndose en ensayos impresionantes que se encuentran en *El hombre ante la muerte*.

Ariès va indagando, por medio de fuentes literarias principalmente, las formas en que el hombre en occidente va comportándose ante la muerte; bautiza para la edad media, *la muerte domesticada* y cierra con *la muerte salvaje*, para describir la actitud moderna ante la muerte.

Para el amor, nos apoyamos principalmente en Denis De Rougemont, que escribió sobre el amor; en su obra *El amor y Occidente*, toma como punto de partida el mito de Tristán e Isolda y va analizando los matices que el amor presenta en las dimensiones de la literatura y la religión.

Así como no definimos ni la melancolía ni el duelo, tampoco definimos al amor y la muerte; a estos conceptos les damos voz y cuerpo, le ponemos nombres y creamos historia.

De lo que se trata el siguiente proyecto es de mostrar las máscaras del hombre melancólico en la obra de Sigmund Freud y a lo largo de la historia; hemos analizado los cambios de la actitud ante el amor y la muerte, los cambios de la melancolía y hemos definido sus máscaras.

A las máscaras nos referimos mayormente como héroes y en su singularidad le agregamos adjetivos que vamos encontrando en el análisis mismo. El héroe es una máscara del hombre melancólico y hay por tanto diferentes tipos de héroes.

Evitamos en lo posible hacer interpretaciones psicoanalíticas; a veces ha sido posible recurrir a los textos originales y otras recurrimos también a estudiosos del tema para completar así una máscara que de otra manera hubiera resultado frágil.

Los autores que hemos ido leyendo se han integrado a la presente investigación a medida que se fue escribiendo. No hubo premeditación alguna y los autores citados como aquellos que no citamos y dejamos fuera, forman parte de un camino que resultó incierto.

Creímos en dicha incertidumbre para poder ir descubriendo aquello que sospechamos.

Preferimos las fuentes escritas porque de ésta manera evitamos ciertas interpretaciones que nos desviarían del tema; mostramos al amor y a la muerte en la voz de las máscaras del hombre melancólico.

Concluimos con una reflexión sobre la cultura mexicana y su relación con la muerte. De ninguna manera hemos pretendido hacer un estudio riguroso sobre el personaje del mexicano; de haberlo querido lo hubiéramos incorporado en el cuerpo central de la tesis.

## **Metodología**

Para el presente proyecto se recurrió al análisis y al estudio de diferentes textos con los que se fue deduciendo las diferentes actitudes ante el amor y la muerte, sus maneras de nombrarlas y actuar ante ellas en las diferentes épocas y en la obra de Freud. Para el hombre melancólico y sus máscaras elaboramos la premisa de que las esferas del hombre melancólico y sus máscaras son el amor y la muerte; a partir de lo descubierto en el análisis de las obras de Freud, se supuso que la diferencia entre el hombre melancólico y sus máscaras es que, sin máscara alguna, el hombre melancólico es incapaz de hacer épica, revolviéndose en un torbellino que entorpece su identidad.

## **Objetivos**

1. Analizar las características del hombre melancólico en la teoría de Freud y en las diferentes épocas para configurar a partir de ahí sus respectivas máscaras y analizar sus diferencias.
2. Elaborar las máscaras del hombre melancólico y desarrollar cada una de sus épicas.
3. Analizar a modo de conclusión si la actitud de la muerte en México puede configurar la actitud ante el amor y hacer del mexicano una máscara del hombre melancólico.

## **Hipótesis**

1. La diferencia entre el hombre en duelo y hombre melancólico radica en la actitud que cada uno tiene ante el amor y la muerte.
2. El amor y la muerte son, en voz del hombre melancólico y sus máscaras, dos esferas inseparables.
3. Las máscaras del hombre melancólico son máscaras en tanto su actitud ante el amor y la muerte coinciden con la actitud ideal de la época y elaboran a partir de ahí su épica.
4. Las máscaras hacen épica, el hombre melancólico tambalea en su identidad.
5. El mexicano es una figura del hombre melancólico al tener una actitud singular ante la muerte y por tanto ante el amor.

# Capítulo II

## Hombre en duelo y Hombre Melancólico

### Introducción

James Strachey, traductor de las obras completas de Sigmund Freud del alemán al inglés, no sólo se dedicó a la tarea rigurosa que dicha traducción exigía, no sólo rebuscó en el idioma inglés la mejor expresión de los conceptos que Freud fue creando en el descubrimiento del psicoanálisis; también creyó necesario el uso de breves descripciones al inicio de cada artículo, incluyendo en ellas fechas y contexto en cada artículo. Sobre el artículo publicado en 1915 bajo el nombre de *Duelo y Melancolía*<sup>3</sup>, James Strachey (2006) escribió:

En época muy temprana (probablemente en enero de 1895), Freud había enviado a Fliess un detallado intento de explicar la melancolía (término bajo el cual Freud incluía, por lo común, lo que ahora suele describirse como estados de depresión) en términos puramente neurológicos (Freud, 1950<sup>a</sup>. Manuscrito G.), AE, págs.. 239-46. (Freud, S., *Duelo y Melancolía*, Tomo XV, 2006: 238)

Sin embargo, fue en 1915 cuando Freud escribe el primer borrador de lo que terminará titulado *Duelo y Melancolía*. Su intención fue arrojar un poco de luz al fenómeno de la melancolía. Para hacerlo, Freud se sirvió del fenómeno del duelo que consideraba un fenómeno psíquico normal:

Tras servirnos del sueño como paradigma normal de las perturbaciones anímicas narcisistas, intentaremos ahora echar luz sobre la naturaleza de la melancolía, comprándola con afecto normal: el duelo. Pero esta vez tenemos que hacer por adelantado una confesión a fin de que no sobrestimen nuestras conclusiones. La melancolía, cuya definición conceptual es fluctuante aun en la psiquiatría descriptiva, se presenta

---

<sup>3</sup> Freud, S., (2006). *Duelo y melancolía*, Tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu Editores

en múltiples clínicas cuya síntesis en una unidad no parece certificada; y de ellas, algunas sugieren afecciones más somáticas que psicógenas. Prescindiendo de las impresiones que se ofrecen a cualquier observador, nuestro material está restringido a un pequeño número de casos cuya naturaleza psicógena es indubitable. (Freud, S., *Duelo y Melancolía*, Tomo XV, 2006: 241)

A pesar de la advertencia de Freud al lector, diciendo que se trata de intentar dar luz a la melancolía, *Duelo y Melancolía* ha sido un artículo que, dentro del gremio psicoanalítico, o bien se estudia y se usa para dar cuenta del duelo (al que en teoría Freud no analiza) o bien se pasa por alto, despojando de importancia lo descrito, creyendo quizá entrever en la confesión-advertencia la razón para la indiferencia.

Lo cierto es que *Duelo y Melancolía* es un texto escrito por Freud donde analiza la melancolía y la relaciona con el duelo; ambas manifestaciones presentan una serie de rasgos que las hace casi idénticas pero cuya diferencia esencial marca al mismo tiempo una radical distancia. Freud desarrolla su tesis con analogías constantes entre duelo y melancolía. Su intención es en todo momento desvelar el misterio de la melancolía, teniendo al duelo como una expresión anímica normal:

El duelo es, por regla general, la reacción frente a una pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga de sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc. A raíz de idénticas influencias, en muchas personas se observa, en lugar del duelo, melancolía (y por eso sospechamos en ellas una disposición enfermiza). [...] nunca se nos ocurre considerarlo un estado patológico ni remitirlo al médico para su tratamiento. Confiamos en que pasado cierto tiempo se lo superará, y a juzgamos inoportuno y aun dañino perturbarlo.

La melancolía se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante

expectativa de autocastigo. (Freud, S., *Duelo y Melancolía*, Tomo XV, 2006: 241-42)

El duelo y la melancolía recorren similares caminos hasta el momento que los separa definitivamente, esto es, cuando la perturbación *del sentimiento de sí*, que sólo se encuentra en la melancolía, impide cierta conclusión; la posibilidad de enfrentarse a una vida que le exige renunciar a su objeto de amor se convierte en una prueba fallida, instalándose el hombre melancólico en un escenario de apariencias infinitas: «El melancólico nos muestra todavía algo que falta en el duelo: una extraordinaria rebaja en su sentimiento yoico {*Ichgefühl*}, un enorme empobrecimiento del yo. En el duelo, el mundo se ha hecho pobre y vacío; en la melancolía, eso le ocurre al yo mismo».<sup>4</sup>

Si el hombre es capaz de aceptar la pérdida y sucumbir, como diría Freud, «en honrosa lucha con el destino», estamos frente a un hombre en duelo. El hombre melancólico no puede aceptar la derrota que implicaría tener por existencia una vida sin objeto. Con respecto al objeto, el hombre melancólico «sabe a quién perdió, pero no *lo que* perdió en él», es decir, «el objeto tal vez no está realmente muerto, pero se perdió como objeto de amor».

Nos atrevemos a deducir que todo objeto, al perderse, se vuelve objeto de amor. La pérdida es una pérdida amorosa, independientemente del objeto. El estatus del objeto perdido en el hombre en duelo es mínimo en tanto es reemplazable, lo que no significa que ante su pérdida no sufra ni padezca.

En el hombre melancólico el estatus de objeto perdido es más importante y elevado, adquiere un lugar de innegable necesidad para su existencia; si el hombre deviene melancólico ante la pérdida de su objeto se debe a la cualidad de irremplazable del objeto que hace de la pérdida un fenómeno incomprensible e imposible de discernir, dolorosamente íntima, motivo por el cual se cree el objeto cumplía una función importante para mantener el equilibrio.

---

<sup>4</sup> Freud, S., *Duelo y Melancolía*, Tomo XV, 242

Es así como para Freud no importa qué objeto se pierde sino la visión que el hombre -melancólico o en duelo- tiene de él, se trata del estatus del objeto y no del objeto en sí. En el hombre en duelo opera el «examen de realidad», brindándole la oportunidad de reconocer a su objeto como sustituible, además de mostrarle, junto al «principio de realidad», que el objeto se ha perdido y que es necesario retirar toda relación que lo unía con él para volver a tener la libertad de elegir y dirigir su libido a otros objetos que sustituyan en lo posible su pérdida. En el hombre melancólico no funciona el «examen de realidad» ni el «principio de realidad»: su visión del objeto y del mundo están distorsionadas, pudiendo llegar a remplazarlas con una «psicosis alucinatoria de deseo». Una visión más adecuada para sus fines.

## **Identificación primaria Vs. Identificación secundaria**

James Strachey, en la breve introducción al artículo *Duelo y Melancolía*, parece entrever -y en ello coincidirán otros estudiosos- que Freud, en su intento de esclarecer la melancolía, recurre a un concepto clave de su teoría, imprescindible para explicar el fenómeno melancólico, la «Identificación»; «Desde otro punto de vista, este artículo exigió someter a examen toda la cuestión de la naturaleza de la identificación. [...] Más tarde, sin embargo, lo más significativo de este artículo parece haber sido para Freud su exposición del proceso a través del cual una investidura de objeto es remplazada en la melancolía por una identificación».<sup>5</sup>

La razón de que el concepto de «Identificación» requiriera, posteriormente, más análisis, es porque Freud encontraría que, tanto en el hombre en duelo como en el hombre melancólico, se da el proceso de «Identificación», Carlos Gómez Sánchez<sup>6</sup> menciona al respecto:

En general, la identificación designaría aquel proceso mediante el cual un sujeto asimila un aspecto o atributo de otro y se transforma, total o parcialmente, sobre el modelo de éste, constituyéndose la personalidad a través de una serie de identificaciones con diversas figuras, entre las

---

<sup>5</sup> Freud, S., *Duelo y melancolía*, Tomo XIV, 2006: 239-40

<sup>6</sup> Sánchez, C.G., (2009). *Freud y su obra. Génesis y constitución de la Teoría psicoanalítica*. Madrid: Biblioteca Nueva.



que la de los padres permanecerán como modelos últimos de referencia. [...] Pero donde tiene lugar el reconocimiento de la amplitud del proceso de identificación es en un estudio de 1915, al que su brevedad no resta ni dificultad ni belleza: Duelo y melancolía. (Sánchez, C.G., Freud y su obra. Génesis y constitución de la Teoría psicoanalítica. 2009: 130)

La «Identificación» será un concepto clave para otras futuras construcciones conceptuales, «Ideal del yo» y «superyó» se verán fuertemente respaldadas por la misma: «la identificación como la más temprana exteriorización de una ligazón afectiva con otra persona [...] muestra entonces dos lazos psicológicamente diversos: con la madre, una directa investidura sexual de objeto; con el padre, una identificación que lo toma por modelo[...] la identificación es ambivalente».<sup>7</sup>

La identificación reemplaza a la elección de objeto; la elección de objeto ha regresado hasta la identificación. Dijimos que la identificación es la primera, y la más originaria, del lazo afectivo. [...] sucede a menudo que la elección de objeto vuelva a la identificación, o sea, que el yo tome sobre sí las propiedades del objeto. [...] La identificación es la forma más originaria de ligazón afectiva con un objeto; en segundo lugar, pasa a sustituir a una ligazón libidinosa de objeto por vía regresiva, mediante introyección del objeto en el yo, por así decir, y, en tercer lugar, puede nacer a razón de cualquier comunidad que llegue a percibirse en una persona que no es objeto de las pulsiones sexuales. (Freud, S., La identificación, Tomo XVIII, 2006: 100-101).

Supondrá por tanto la necesaria división en dos formas de «identificación» para poder explicar los estados anímicos normales y los estados anímicos patológicos:

En el trabajo del duelo, la libido acaba por obedecer las órdenes de realidad, la cual exige al individuo abandonar todas las ligaduras con el objeto, si es que no quiere perecer con él. Dicha exigencia suscita una

---

<sup>7</sup> Freud, S., *La identificación*, Tomo XVIII, 2006:99

fuerte oposición y sólo se cumple con gran gasto de tiempo y de energía, al que se denomina, precisamente, *trabajo de duelo*. Pero el melancólico, a pesar del conflicto (muerte, ruptura), se resiste a abandonar la relación, trasladándose entonces aquél al interior del propio yo, que queda así disociado. Por eso, a diferencia del trabajo de duelo, referido a un objeto exterior, el debate del melancólico es un debate consigo mismo. (Freud, S., La identificación, Tomo XVIII, 2006: 225-26)

Si el hombre melancólico no puede aceptar la pérdida de su objeto de amor y en lugar de someterse a la exigencia de la vida, reacciona frente a ella con quejas hacia sí mismo, con reproches al objeto que se ha incorporado en su Yo melancólico y se muestra víctima de una gran injusticia, es a razón de una «constelación anímica de la revuelta» que se encuentra como base de su conducta:

Hubo una elección de objeto, una ligadura de la libido a una persona determinada; por obra de una afrenta real o un desengaño de parte de la persona amada sobrevino un sacudimiento de ese vínculo de objeto. El resultado no fue el normal, que habría sido un quite de la libido de ese objeto y su desplazamiento a uno nuevo, sino otro distinto, que para producirse puede requerir varias condiciones. La investidura de objeto resultó poco resistente, fue cancelada, pero la libido libre no se desplazó a otro objeto, sino que se retiró sobre el yo. Pero ahí no encontró un uso cualquiera, sino que sirvió para establecer una *identificación* con del yo con el objeto resignado. La sombra del objeto cayó sobre el yo, quien, en lo sucesivo, pudo ser juzgado por una instancia particular como un objeto, como el objeto abandonado. (Freud, S., Duelo y melancolía, Tomo XIV, 2006:246)

Tanto en el trabajo de duelo como en la melancolía, hay un retiro de la libido del objeto perdido, pero la imposibilidad del hombre melancólico por volver a disponer de la libido para revestir otro objeto, hace que la pérdida del objeto amado se convierta en «pérdida del yo»; Freud llamará a este traspie «Identificación primaria».

El *proceso primario* se caracteriza por la *libre circulación de la energía*, que fluye sin trabas de una representación a otra, de acuerdo con los mecanismos del desplazamiento la condensación, y tiende a la descarga completa de la excitación. Pero, controlado el acceso a la motilidad por la censura, la marcha de la excitación no siempre es *progresiva*, del extremo perceptivo al extremo motor, sino que puede seguir también una orientación *regresiva*, a través del sistema de representaciones, para cargar plenamente las que se encuentran vinculadas a las experiencias de satisfacción constitutivas del deseo y provocar la *identidad de percepción*, esto es, la reproducción alucinatoria de experiencia de satisfacción original, tal como sucede de manera privilegiada en el sueño (Ob. Cit. 675) (Sánchez, C.G., Freud y su obra. Génesis y constitución de la Teoría psicoanalítica, 2009: 124-25)

Freud observará que la «identificación primaria» es un proceso necesario para el desarrollo, proceso que luego, en el transcurso normal, se convertirá en «Identificación secundaria»; mientras que la «identificación primaria» supondrá una *regresión* en el hombre melancólico, la «identificación secundaria», la del hombre en duelo, será el proceso normal y deseable.

De la regresión, producto de la «identificación primaria», deviene que el hombre melancólico pueda recurrir a las reproducciones alucinatorias, o delirios, usando un concepto más común. En el hombre melancólico encontramos «el conflicto entre el yo y la persona amada, en una bipartición entre el yo crítico y el yo alterado por la identificación».<sup>8</sup>

En el análisis de la melancolía, afección que cuenta entre sus ocasionamientos mas llamativos la pérdida real o afectiva del objeto amado, nos ha proporcionado otro ejemplo de esa introyección del objeto. Rasgo principal de estos casos es la cruel denigración del sí del yo, unida a una implacable autocrítica y unos amargos autorreproches. Por los análisis se ha podido averiguar que esta apreciación y estos

---

<sup>8</sup> Freud, S., *Duelo y melancolía*, Tomo XIV, 2006:247

reproches en el fondo se aplican al objeto y constituyen la venganza del yo sobre él. Como he dicho en otro lugar, la sombra del objeto es aquí de una evidencia innegable. (Freud, S., La identificación, 2006:103).

En el hombre en duelo el proceso es normal: «un quite de la libido de ese objeto y su desplazamiento a uno nuevo [...] pasado cierto tiempo [del trabajo de duelo] desaparece sin dejar tras sí graves secuelas registrables».<sup>9</sup> A este proceso del hombre en duelo, de quitar libido del objeto y desplazarla a otro objeto, se llamará «Identificación secundaria»:

El *proceso secundario* se caracteriza por la *energía ligada*. Frente a la movilidad de carga del sistema lcs., la energía discurre ahora de manera controlada, la representación son cargadas de modo más estable, como corresponde al pensamiento y al examen de realidad: el aplazamiento de la satisfacción permite experiencias mentales que prueban distintas vías de cumplimiento, por lo que los procesos secundarios vienen a coincidir con las funciones descritas tradicionalmente por la psicología bajo los rótulos de pensamiento de vigilia, atención, juicio, razonamiento y acción controlada. El proceso secundario no se rige por la identidad de percepción, sino por la *identidad de pensamiento*, investigando las posibles modificaciones que se pueden introducir en la realidad para encontrar satisfacción, pero controlando la vía corta de la alucinación que quiere imponer el deseo y “Sin dejarse engañar por las intensidades de las representaciones” (Ibid., 710). Desde este punto de vista, el proceso secundario no es sino una modificación del primario, al cual tiende a regular e inhibir, modificación hecha posible por la constitución progresiva del yo, aunque éste también sufra de la influencia del proceso primario, tal como se manifiesta, por ejemplo, en los tipos de defensa patológicos, compulsivos. (Sánchez, C.G., Freud y su obra. Génesis y constitución de la Teoría psicoanalítica. 2009: 126)

El hombre melancólico manifiesta los rasgos propios de una «identificación primaria», o como lo escribe Freud en 1915, una «Identificación narcisista»; «La

---

<sup>9</sup> Ídem:246-250

identificación narcisista con el objeto se convierte entonces en el sustituto de la investidura de amor, lo cual trae por resultados que el vínculo de amor no deba resignarse a pesar del conflicto con la persona amada»,<sup>10</sup> este mecanismo es propio de un momento concreto en el desarrollo del hombre donde no existe distinción entre un mundo real y su mundo interno.

El hombre melancólico, como hemos dicho, sufre una regresión: «desde un tipo de elección de objeto al narcisismo originario. [...] la identificación es la etapa previa de la elección de objeto y es el primer modo, ambivalente en su expresión, como el yo distingue a un objeto. Querría incorporárselo, de verdad, por la vía de la devoración».<sup>11</sup> La «identificación primaria» que presenta el hombre melancólico es un momento importante en el desarrollo del niño y su mundo: en un primer tiempo todo es uno, todo es nada, lo único presente es la totalidad; la madre y el niño son una masa amorfa que luego, a causa de un desengaño o afrenta, adquieren forma propia. Es entonces cuando el niño es capaz de distinguir su lugar y de distinguir también a los demás. El desengaño provoca constituir a la totalidad más allá de la nada. Freud elevará la importancia de la desilusión y el desengaño para el desarrollo del hombre a alturas insospechadas.

En la regresión, al volver al mecanismo de la «identificación primaria», el hombre melancólico provoca nuevamente aquel estado de indistinción en el que su yo y el objeto eran uno. La «identificación primaria» provoca en el hombre melancólico un problema de identidad al posicionarlo en una totalidad que desemboca en la nada.

La diferencia en este rasgo concreto de la melancolía con lo que vive el hombre en duelo no es la ausencia de identificación con el objeto; en él también existió un sentimiento ambivalente hacia su objeto, oscilando entre el amor y el odio, cuya sutil diferencia estaría en la fragilidad del hombre melancólico para cambiar de uno a otro sentimiento; en él hubo también una regresión de la libido de objeto a la libido yoica. Sin embargo, la diferencia es que «bajo el imperio de principio

---

<sup>10</sup> Freud, S., *Duelo y melancolía*, Tomo XIV, 2006:247

<sup>11</sup> Freud, S., *La represión*, Tomo XIV, 2006:247

de placer se consuma dentro de él un ulterior desarrollo. Recoge en su interior los objetos ofrecidos en la medida en que son fuentes de placer [...] y por otra parte, expelle de sí lo que en su propia interioridad es ocasión de displacer».<sup>12</sup>

El hombre en duelo, en lugar de mantener al objeto incorporado en su yo, lo rechaza, no sin antes haber obtenido algunos rasgos del objeto. Esta recolección de características propias de los objetos que en su desarrollo ha perdido se hace posible porque en él obra una «identificación secundaria» que sirve de vehículo para la formación del carácter del yo: fragmentos de su objeto perdido son incorporados y constituyen, junto a otros fragmentos, el carácter del hombre en duelo.

La «identificación secundaria» depende en gran medida del «examen de realidad», que le proporciona al hombre en duelo la noción de su objeto como sustituible, así como del «narcisismo»: «El objeto ya no existe más; y el yo, preguntando, por así decir, si quiere compartir ese destino, se deja llevar por la suma de satisfacciones narcisistas que le da el estar con vida y desata su ligazón con el objeto aniquilado».<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Freud, S., *Pulsiones y destinos de pulsión*, Tomo XIV, 2006:130

<sup>13</sup> Freud, S., *Duelo y melancolía*, Tomo XIV, 2006: 252

## La elección del objeto de amor

La elección de objeto, a partir de la reacción del sujeto ante su pérdida, tanto en el hombre melancólico como en el hombre en duelo, puede suponerse distinta. Freud a lo largo de su obra fue removiendo los procesos por el cual uno elige a los objetos que, como dirá tiempo después, constituirán, ya perdidos, el carácter mismo del hombre. Perder, abnegarse ante la pérdida del objeto, es tan importante como su elección.

Freud, en su obra *La interpretación de los sueños*<sup>14</sup>, se dedicó a desvelar el «ombbligo» de los sueños, viendo como eje central la realización de un cumplimiento de deseo y su eventual satisfacción en el mismo, haciendo coincidir «Deseo» y «Satisfacción», «Deseo» y «Búsqueda»:

Ahora podemos preguntarnos de dónde proviene en cada caso el deseo que se realiza en sueño. Pero, ¿a qué oposición o a qué diversidad referimos este «de dónde»? A mi juicio, a la oposición entre la vida diurna devenida consciente y una actividad psíquica que permanece inconsciente y que sólo puede hacerse notable durante la noche. Hallo tres posibilidades para la génesis de un deseo: 1) puede haberse excitado duran el día sin obtener satisfacción a causa de condiciones exteriores; así queda pendiente para la noche un deseo admitido y no tramitado. 2) puede haberse emergido de día, pero toándose con una desestimación; queda pendiente, pues, un deseo no tramitado pero que fue sofocado. 3) puede carecer de relación con la vida diurna y contarse entre aquellos deseos que sólo de noche se ponen en movimiento en nosotros desde lo sofocado. (Freud, S., *La interpretación de los sueños*, Tomo V, 2006:544).

Recordemos que el artículo *Duelo y Melancolía* inicia refiriéndose al sueño, como un proceso anímico normal que le sirvió para el estudio y el análisis de otros factores anímicos. En las opciones que Freud considera sobre los sueños,

<sup>14</sup> Freud, S., (2006 [1900]). *La interpretación de los sueños*, Tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

coinciden, ya sea por la realidad ejerciendo como impedimento o por el sujeto que subestima, el sueño está impulsado por un deseo no realizado. Páginas más adelante Freud se aventura con una de las tesis más importantes dentro del psicoanálisis al formular que «el deseo que se figura en el sueño es un deseo infantil»,<sup>15</sup> dejando a las «mociones de deseo que restan de la vida consciente de vigilia [...] un papel secundario en la formación del sueño» (ídem: 546). Cabe suponer que, tanto el hombre melancólico como el hombre en duelo, soñadores ambos, son portadores de un «deseo infantil» que configura sus sueños:

El niño hambriento llorará o pateará inerte. Pero la situación se mantendrá inmutable, pues la excitación que parte de la necesidad interna no corresponde a una fuerza que golpea de manera momentánea, sino a una que actúa continuamente. Sólo puede sobrevenir un cambio cuando, por algún camino (en el caso del niño, por el cuidado ajeno), se hace la experiencia de la *vivencia de satisfacción* que cancela el estímulo interno. Un componente esencial de esta vivencia es la aparición de una cierta percepción (la nutrición, en nuestro ejemplo) cuya imagen mnémica queda, de ahí en adelante, asociada a la huella que dejó en la memoria la excitación producida por la necesidad. La próxima vez que esta última sobrevenga, merced al enlace así establecido se suscitará una moción psíquica que querrá invertir de nuevo la imagen mnémica de aquella percepción y producir otra vez la percepción misma, vale decir, en verdad, restablecer la situación de la satisfacción primera. (Freud, S., La interpretación de los sueños, Tomo V, 2006: 557)

De esta forma, Freud separa «Necesidad» y «Deseo», haciendo de la necesidad la fuente de la creación del deseo: se busca y se pierde la «vivencia de satisfacción», y considera que las «vivencias de satisfacción» más fuertes y protagonistas son aquellas experimentadas en la infancia, pues las posteriores «vivencias de satisfacción» sólo buscarán la repetición de aquellas. La elección de objeto del hombre en duelo y del hombre melancólico se encuentran condicionadas por esas «vivencias de satisfacción» infantiles:

---

<sup>15</sup> ídem: 524



Ahora bien, toda la compleja actividad de pensamiento que se urde desde la imagen mnémica hasta el establecimiento de la identidad perceptiva por obra del mundo exterior no es otra cosa que un rodeo para el cumplimiento de deseo, rodeo que la experiencia ha hecho necesario. Por tanto, el pensar no es sino el sustituto del deseo alucinatorio, y en acto se vuelve evidente que el sueño es un cumplimiento de deseo, puesto que solamente un deseo puede impulsar a trabajar a nuestro aparato anímico. (Freud, S., La interpretación de los sueños, Tomo V, 2006:558)

Si bien, hombre melancólico y hombre en duelo, motivados por las «vivencias de satisfacción», comparten la génesis de una elección o búsqueda de objeto, es la frustración por la pérdida lo que los distancia; en el hombre en duelo operará lo que Freud denomina «examen de realidad», lo que permite que para su siguiente elección de objeto haga el correspondiente «rodeo para el cumplimiento del deseo» que las leyes y las normas que la realidad imponen. El hombre en duelo hará uso de la «Identidad de pensamiento» para su búsqueda de satisfacción mientras que el hombre melancólico hará uso de la «Identidad de percepción», que es más cercana al delirio. El hombre melancólico hace un atajo, mediante el delirio promovido por la «Identidad de percepción» o bien, mediante la «identificación primaria», para retener de esa forma al objeto de amor y negarse a la pérdida. No acepta la pérdida de objeto ni se doblega al «examen de realidad»:

Algo importante por señalar es que Freud establece una distinción tajante entre necesidad y deseo. La primera se satisface por medio de una acción específica, mientras que la segunda, a través de la búsqueda de una identidad perceptiva (alucinatoria). Esta diferenciación establece una brecha en lo que se podría pensar como la complementariedad sujeto-objeto en la satisfacción humana. La realización del deseo aparta al sujeto de lo que es la necesidad, lo encamina en una búsqueda que desde una perspectiva adaptativa es infructuosa, búsqueda que sigue el camino de la repetición, de aquella primera experiencia mítica que deja una huella que se marca sobre un

fondo de nostalgia porque el objeto quedó perdido para siempre. La memoria de esta huella servirá como punto de llegada al que nunca se arribará. La alucinación simula, pero no alcanza, siempre de ahí en más el deseo va a constituir un rodeo. El objeto del deseo es entonces, un objeto perdido que el sujeto buscará eternamente reencontrar. (Alarcón, M. (2012). Sobre el objeto del deseo, de la pulsión y del amor: Condición, contingencia y elección [Fecha de consulta: 6 de junio 2015]. Disponible en: <https://alephxal.wordpress.com/2012/02/25/sobre-el-objeto-del-deseo-de-la-pulsion-y-del-amor-condicion-contingencia-y-eleccion/>>)

Es en 1910 cuando Freud escribe *Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre*<sup>16</sup>, que tendrá por subtítulo *contribuciones a la psicología del amor*; analiza tres particularidades distintas de elección de objeto en el hombre, Freud aproxima en éste primer artículo de 1910, una elección de objeto cuyos rasgos, de una u otra forma, pueden observarse en las personas normales, debido sin duda a lo que hasta ahora hemos llamado «vivencias de satisfacción»:

En efecto, el psicoanálisis nos enseña, también por medio de otros ejemplos, que lo insustituible eficaz dentro de lo inconciente a menudo se anuncia mediante el relevo sucesivo de una serie interminable, y tal, justamente, porque en cada subrogado se echa de menos la satisfacción ansiada. Así, el inextinguible placer de hacer preguntas que muestran los niños a cierta edad se explica por el hecho de que tienen una única pregunta para formular, y nunca la pronuncian; de igual modo, la locuacidad de muchas personas que padecen daño neurótico se explica por la presión de un secreto que esfuerza hacia la comunicación y ellas desafiando toda tentación, no dejan traslucir. (Freud, S., Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre: 163)

---

<sup>16</sup> Freud, S., (2006 [1910]), *Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre* Tomo XI. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

El hombre en duelo continuará con su serie de «elección de objeto». El hombre melancólico, por otro lado, hará una pausa en lo que hasta el momento no causó ninguna ruptura psíquica -se presupone que no es la primera pérdida del hombre melancólico, en tanto busca una «vivencia de satisfacción»-; la caída de objeto como objeto de amor. Una de las cosas que permiten al hombre en duelo continuar con la serie de objetos de amor es que retira del objeto la investidura de libido de la que antes gozaba, quitando de esa forma toda pretensión de ideal. El objeto pierde estatus, ya no es indispensable y toda aquella fantasía amorosa que pudo haberle empujado a elegir a su objeto empezará a resultarle incluso cómica; el hombre melancólico realiza lo contrario, detiene la serie de sus objetos, no en la ruptura, sino en la elección; cree haber elegido al verdadero objeto de amor de su deseo, pasando del «deseo» a la «necesidad».

En Freud, no se puede hablar de objeto sin mencionar la pulsión: «La pulsión sería un estímulo para lo psíquico».<sup>17</sup> Es este estímulo interior lo que llevará, tanto al hombre melancólico como al hombre en duelo, a buscar satisfacción en el mundo exterior: «La pulsión, en cambio, no actúa como una fuerza de choque momentánea, sino siempre como una fuerza constante. Puesto que no ataca desde afuera, sino desde el interior del cuerpo, una huida de nada puede valer contra ella. Será mejor que llamemos «necesidad» al estímulo pulsional; lo que cancela esta necesidad es la «satisfacción». Esta sólo puede alcanzarse mediante una modificación, apropiada a la meta (adecuada), de la fuente interior de estímulo».<sup>18</sup>

La satisfacción de la pulsión es limitada o «parcial», lo que supone que tan pronto la satisfacción desaparezca, se volverá a buscar satisfacción, y así de forma constante. Lejos de suponer un inconveniente, la pulsión permite, entre otras cosas, interesarse por el mundo exterior, aunque sólo sea a razón de la satisfacción anhelada.

<sup>17</sup> Freud, S., *La pulsión y sus destinos*, Tomo XIV, 2006:114

<sup>18</sup> ídem: 114

El hombre en duelo, pasado el tiempo de duelo, logra reconducir la pulsión a otro objeto, igual o mejor adecuado para su satisfacción. El hombre melancólico incorpora el objeto por medio de la «identificación primaria», haciéndose a sí mismo objeto de amor y buscando, ésta vez ya no en el exterior, la satisfacción de la pulsión. Freud escribe que «La «Pulsión» nos aparece como un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, como un representante {reprasentant} psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y alcanzan el alma, como una mitad de la exigencia de trabajo que es impuesta en lo anímico a consecuencia de su trabazón con lo corporal».<sup>19</sup> Esa «frontera» se vuelve ambigua en el hombre melancólico; en el hombre en duelo «la libido acaba por obedecer las órdenes de la realidad».<sup>20</sup>

## Narcisismo Primario Vs Narcisismo Secundario

Para Freud, que usa el concepto creado por P. Nacke<sup>21</sup>, el narcisismo designa la conducta que manifiesta un individuo al darse a sí mismo un trato parecido al que la daría a un objeto sexual externo; se mira con complacencia y se consiente hasta alcanzar cierta satisfacción.<sup>22</sup>

En el narcisismo, como en la identificación, se diferencia entre un «narcisismo primario» y un «narcisismo secundario»: «Así, nos hemos llevado a concebir al narcisismo que nace por replegamiento de las investiduras de objeto como un narcisismo secundario que se edifica sobre la base de otro, primario, oscurecido por múltiples influencias».<sup>23</sup>

Ahora bien, el narcisismo como amor a sí mismo, o a la imagen de sí, no será para Freud sino un narcisismo *secundario*, entendiendo por

---

<sup>19</sup> ídem: 117

<sup>20</sup> Sánchez, C.G., *Freud y su obra. Génesis y constitución de la Teoría psicoanalítica*, 2012:225

<sup>21</sup> P. Nacke usó el término narcisismo para referirse clínicamente al fenómeno que presentaban los pacientes cuando daban a su propio cuerpo un trato similar al que le daban a los objetos sexuales. Freud irá desarrollando un narcisismo con otras características propias de su teoría psicoanalítica.

<sup>22</sup> Freud, S., *Introducción al Narcisismo*, Tomo XIV, 2006:71

<sup>23</sup> ídem:73

éste la vuelta sobre el yo de la libido que ha retirado su carga de objetos previamente catectizados. Pero ese regreso *secundario* puede llevarnos a suponer una libidinización originario del yo, convertido en gran reserva libidinal: narcisismo *primario*. Esta carga libidinosa primitiva del yo se destinará normalmente a investir los objetos, pero siempre subsiste en cuanto tal y puede retraerse sobre sí, “ viniendo a ser con respecto a las cargas de los objetos lo que el cuerpo de un protozoo con relación a los seudópodos de él destacados (Ob. Cit., 2018). (Sánchez, C.G., Freud y su obra. Génesis y constitución de la Teoría psicoanalítica. 2012:216-217).

Esta idea del narcisismo «introduce una nueva concepción del yo, ya no simplemente agente de la adaptación, inhibidor de las pulsiones sexuales y controlador de la motricidad, sino también «objeto» sexualmente investido, una imagen producto de antiguas identificaciones».<sup>24</sup>

La existencia del narcisismo en el individuo explica para Freud el «delirio de grandeza»; aquella sobrestimación que se manifiesta con claridad en los niños y que el análisis de la vida de los hombres primitivos también expone; una alta estima del poder de sus deseos y sus actos psíquicos, nombrada también como «omnipotencia de pensamiento», que los lleva a una fe en la virtud ensalmadora de las palabras y a la magia.<sup>25</sup>

El narcisismo vendría a esclarecer cómo el hombre melancólico sustituye el vínculo de la realidad de su objeto en otro objeto sostenido en la fantasía; sustituye el objeto real por uno imaginario y ésta conversión lo conduce al delirio que no es más que la fe en su omnipotencia de pensamiento, renunciando así a emprender acciones motrices que le permitirían conseguir otros objetos y seguir con la serie de elecciones de objetos de amor,<sup>26</sup> como sí lo hace el hombre en duelo.

---

<sup>24</sup> ídem: 217

<sup>25</sup> Freud, S., *Introducción al Narcisismo*, Tomo XIV, 2006:71

<sup>26</sup> ídem:72

El narcisismo primario, como fenómeno normal de la vida psíquica, es postulado por Freud poniéndolo en relación con otros más o menos patológicos: *delirio megalomaniaco* del niño (sobrestimación de los propios deseos - «omnipotencia de las ideas»-, creencia en la fuerza mágica de las palabras) y, en parte, del adulto; *neurosis narcisista*, en las que no se establece relación transferencial; *enfermedad orgánica*, en la que el individuo deja de interesarse por el mundo exterior en la medida en que no se relacione con su dolencia el sueño, en cuánto retracción a la propia persona de la libido, puesta al servicio del exclusivo deseo de dormir, o la *hipocondría*, fenómenos que le llevan a una definición estructural del narcisismo, como «estancamiento de la libido del yo» (ob. Cit.,2023), incapaz de investir a los objetos. (Sánchez, C.G., Freud y su obra. Génesis y constitución de la Teoría psicoanalítica. 2012:218).

Del narcisismo primario se desprende la libido yoica y la libido de objeto: libido yoica es aquella energía mantenida en el yo, mientras que libido de objeto es la energía que ha investido a otros objetos externos. Si se trata de una energía que, como en el hombre en duelo, se desprende del objeto de amor para regresar al Yo, entonces es un narcisismo primario, si por el contrario, se trata de una energía que permanece en el Yo y sólo en el Yo, negando así la existencia real del objeto, entonces es un narcisismo primario.

La serie de elección de objeto, en el hombre en duelo y en el hombre melancólico, adquirirá nueva significación a partir del narcisismo, complementará las características de sus elecciones en tanto, en mayor o menor medida, las elecciones se revelan predeterminadas;

Precisamente, Freud va a hacer de la *vida erótica* humana una nueva vía de acceso al narcisismo. Pese a sus numerosas variantes y combinatorias, las elecciones de objeto amoroso se realizan conforme dos modelos fundamentales, en correspondencia con los dos objetos sexuales primitivos: uno mímico y la madre nutricia. En la *elección de tipo narcisista*, el objeto es elegido de acuerdo con el modelo de la propia persona

(lo que uno es para sí mismo, lo que fue o la persona que fue parte de uno mismo, lo que quisiera ser.) en la *elección de tipo anaclítico o de apoyo*, el objeto es elegido de acuerdo con el modelo de la persona que cuidó de uno mismo (la madre nutricia, el padre protector). Ambos tipos se sustentan sobre la base del narcisismo primario. (Sánchez, C.G., Freud y su obra. Génesis y constitución de la Teoría psicoanalítica. 2012:218).

El hombre melancólico en un primer momento, cuando desprende del objeto real su libido y retorna al Yo, manifiesta un narcisismo secundario, pero cuando la energía se mantiene en el Yo en tanto el Yo es convertido en objeto sustituto, se vuelve un «narcisismo primario».

Es por esto que el narcisismo primario está tan unido a la «identificación primaria»; ambos coexisten en un punto donde el Yo y los objetos externos son una misma masa indiferenciada, donde madre y niño es uno; «También el histérico y el neurótico obsesivo han resignado (hasta donde los afecta su enfermedad) el vínculo con la realidad. Pero el análisis muestra que en modo alguno han cancelado el vínculo erótico con personas y cosas. Aun lo conservan en la fantasía; vale decir: su recuerdo o los han mezclado con estos, por un lado; y por el otro, han renunciado a emprender las acciones motrices que les permitirían conseguir sus fines en esos objetos».<sup>27</sup>

Si el hombre melancólico tiene una regresión al «narcisismo primario» es porque vuelve a ponderar la percepción de sí mismo antes que el principio la realidad, negando así la pérdida de su objeto de amor y alcanzando su libido yoica un estado superior a la libido de objeto: «vemos también a grandes rasgos una oposición entre la libido yoica un estado superior a la libido de objeto. Cuanto más gasta una, tanto más se empobrece la otra. El estado de enamoramiento se nos muestra como la fase superior de desarrollo que alcanza la segunda: lo concebimos como una resignación de la personalidad propia en favor de la

---

<sup>27</sup> Freud, S., *Introducción al Narcisismo*, Tomo XIV, 2006:72

investidura de objeto y discernimos su opuesto en la fantasía de «fin de mundo» de los paranoicos».<sup>28</sup>

El hombre en duelo renuncia a su objeto, incorpora la libido de su objeto a su Yo para luego volver a destinarla a otros objetos. El hombre en duelo deja de amar un tiempo al retirar su libido de objeto para luego, tras la finalización de su proceso, enamorarse nuevamente. El hombre melancólico al convertirse en sujeto y objeto mantiene vigente en él mismo el escenario donde amar y ser amado coexisten con el odiar y ser odiado. La «identificación primaria» permite al hombre melancólico mantener un vínculo libidinal de objeto en independencia de la existencia y la temporalidad del objeto: crea un objeto en sí mismo que no puede extraviarse porque es intemporal y es fantasía. Es el invento del hombre melancólico para no renunciar a su objeto de amor: amarse él mismo uniendo libido yoica y libido de objeto en su Yo.

El narcisismo no es propio del hombre melancólico: el hombre en duelo no enferma porque logra rechazar el mismo destino que su objeto de amor y hace uso de su narcisismo para salvarse a sí mismo. Todo individuo es en cierta medida un narcisista, la diferencia depende del cómo el narcisismo opera en el Yo de cada uno.

---

<sup>28</sup> ídem:74



## Principio de Placer y Principio de Realidad

Freud dice que «una vida gobernada por el principio de placer es irrealizable».<sup>29</sup> El proyecto del hombre melancólico por tanto está destinado al fracaso si no logra cambiar el «principio de placer» que lo gobierna y lo determina por el «principio de realidad» que configura las acciones del hombre en duelo.

En *Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico*, Freud escribe que «desde hace tiempo hemos observado que toda neurosis tiene la consecuencia, y por tanto probablemente la tendencia, de expulsar al enfermo de la vida real, de enajenarlo de la realidad».<sup>30</sup>

El hombre melancólico, enfermo de melancolía, es expulsado de la vida real, esta enajenado de la realidad. Esto sucede, dice Freud, porque al enfermo -el hombre melancólico- le resulta insoportable la realidad que habita.<sup>31</sup> El hombre en duelo en cambio representa las constelaciones reales; no se representa lo que es agradable, sino «lo que era real, aunque fuese desagradable».<sup>32</sup>

Es indudable, no obstante, que el relevo del principio de placer por el principio de realidad puede ser responsabilizado sólo de una pequeña parte, y no la más intensa, de las experiencias de displacer. Otra fuente del desprendimiento de displacer, no menos sujeta a ley, surge de los conflictos y escisiones producidos en el aparato anímico mientras el yo recorre su desarrollo hacia organizaciones de superior complejidad. (Sigmund, F., *Más allá del principio de placer*, 2006:10)

El «principio de realidad» es una adquisición secundaria y viene a poner diques al «principio de placer» que gobernaba, según la tesis de Freud de 1911, los primeros años de vida: «Al aumentar la importancia de la realidad exterior cobró relieve también la de los órganos sensoriales dirigidos a ese mundo exterior y de

---

<sup>29</sup> Freud, S., *Nuevos caminos de la terapia psicoanalítica*, Tomo XVII, 2006: 155

<sup>30</sup> Sigmund, F., *Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico*, Tomo XII, 2006:223

<sup>31</sup> Ídem:223

<sup>32</sup> Ídem:224

la *conciencia* acoplada a ellos, que, además de la cualidades de placer y displacer (las únicas que le interesaban en ese entonces), aprendió a capturar las cualidades sensoriales. Se instituyó una función particular, la *atención*».<sup>33</sup>

La función de la atención permite, según Freud, «explorar periódicamente el mundo exterior»<sup>34</sup>; es así como el hombre en duelo, gobernado por el «principio de realidad», tras su proceso de duelo, vuelve a explorar el mundo exterior mientras que el hombre melancólico rehúye de esas sensaciones exteriores y enfoca toda su atención sobre sí mismo, despreciando la realidad.

También es imprescindible la «frustración» para el principio de realidad: «Las pulsiones sexuales se comportan primero en forma autoerótica, encuentran su satisfacción en el cuerpo propio; de ahí que no lleguen a la situación de la frustración, esa que obligó a instituir el principio de realidad».<sup>35</sup>

En 1911, Freud dividía al Yo en un Yo-placer y un Yo-realidad. En el primero, en el Yo-placer, podríamos ubicar al hombre melancólico mientras que el hombre en duelo estaría más presente en el Yo-realidad.

El yo, sea placer o realidad, siempre convive con el placer y la realidad, lo que lo distingue entre uno y otro es la predominancia del placer o la realidad; «Así como el yo-placer no puede más que desear, trabajar por la ganancia de placer evitar el displacer, de igual modo el yo-realidad no tiene más que aspirar a beneficios y asegurarse contra prejuicios».<sup>36</sup>

Mientras el yo recorre la trasmutación del yo-placer al yo-realidad, las pulsiones sexuales experimentan aquellas modificaciones que llevan desde el autoerotismo inicial, pasando por diversas fases intermedias, hasta el amor de objeto al servicio de la función de reproducir la especie. (Sigmund, F., Formulación sobre los dos principios del acaecer psíquico, 2006:229)

---

<sup>33</sup> Ídem:225

<sup>34</sup> Ídem:225

<sup>35</sup> Ídem:227

<sup>36</sup> Ídem:228

En 1920, Freud escribe que el «decurso de los procesos anímicos» es regulado por el principio de placer: «creemos que en todos los casos lo pone en marcha una tensión displacentera, y después adopta tal orientación que su resultado final coincide con una disminución de aquella, esto es, con una evitación de displacer o una producción de placer».<sup>37</sup>

En 1924, al comparar la psicosis y la neurosis, Freud dice que en la «neurosis se evita, al modo de una huida, un fragmento de la realidad, mientras que en la psicosis se lo reconstruye. [...] la neurosis no desmiente la realidad, se limita a no querer saber nada de ella; la psicosis desmiente y procura sustituirla»<sup>38</sup>

El hombre melancólico camina por la línea frágil de la psicosis.

## Saber y Verdad

Las nociones de saber y verdad cumplen una función primordial para el tratamiento psicoanalítico. En 1918, en el artículo *Nuevos caminos de la terapia Psicoanalítica*, Freud formula que la tarea del médico es llevar al «al enfermo de neurosis a tomar noticia de las mociones reprimidas, esas mociones inconscientes que subsisten en él, poniendo para ello en descubierto las resistencias que en su interior se oponen a tales ampliaciones de su saber sobre su propia persona».<sup>39</sup>

El saber es susceptible de ampliación a la vez que es susceptible de ser limitado y restringido por las resistencias del paciente. Esto supone que el saber que busca la terapia psicoanalítica pasa necesariamente del inconsciente a la consciencia<sup>40</sup> y que se trata de un saber de sí mismo.

---

<sup>37</sup> Sigmund, F., *Más allá del principio de placer*, Tomo XVIII, 2006: 7

<sup>38</sup> Freud, S., *La pérdida de realidad en la neurosis y en la psicosis*, Tomo XIX 2006: 195

<sup>39</sup> Freud, S., *Más allá del principio de placer*, Tomo XVIII, 2006: 155

<sup>40</sup> Freud en el mismo artículo dice: «Hemos llamado psicoanálisis al trabajo por cuyo intermedio llevamos a la consciencia del enfermo lo anímico reprimido en él».

Una de las versiones en que éste saber se hace consciente es por medio de la negación; resulta entonces necesario que el médico se tome la libertad, como escribió Freud, «para interpretar, de prescindir de la negación y extraer el contenido puro de la ocurrencia».<sup>41</sup>

Que sea el médico quien tenga que prescindir de la negación a la que el paciente recurre para expresar una verdad, supone una división entre el saber y la verdad; el paciente expresa un saber cuya verdad ignora. El médico intentará entonces mostrar la verdad del saber que el paciente expresa, a veces en forma de negación, otras tantas proyectándolas por medio de la transferencia al médico.

El saber está determinado por las características de la verdad sobre sí mismo; para que surja la verdad del paciente es necesario «hacer consciente lo reprimido y poner en descubierto las resistencias».<sup>42</sup>

A pesar de la importancia del médico para mostrar la verdad y el saber, éstos no dependen enteramente del psicoanalista. Freud aconseja determinantemente no «educar al enfermo»: «Nos negamos de manera terminante a hacer del paciente que se pone en nuestras manos en busca de auxilio un patrimonio personal, a plasmar por él su destino, a imponerle nuestros ideales y, con la arrogancia del creador, a complacernos en nuestra obra luego de haberlo formado a nuestra imagen y semejanza».<sup>43</sup>

Ampliar un saber no le otorga - ahora más amplio en tanto más consciente- por sí solo su veracidad. En 1901, diecisiete años antes de publicar los nuevos caminos de la terapia psicoanalítica, Freud escribe su libro *Psicopatología de la vida cotidiana*, en donde desarrolla una serie de análisis - a partir de anécdotas aparentemente triviales como los lapsus, el olvido, los errores- donde da cuenta de la importancia del inconsciente y su influencia en la vida cotidiana. En dicho libro analiza lo que él llama «recuerdos encubridores».

---

<sup>41</sup> Freud, S., *La negación*, Tomo XIX, 2006:253

<sup>42</sup> Freud, S., *Nuevos caminos de la terapia psicoanalítica* Tomo XVII, 2006: 157

<sup>43</sup> Ídem: 161

Hay distintos tipos de recuerdos encubridores pero lo que nos interesa aquí es su denominador común: «Aquí como allí se trata de unos desaciertos del recordar; la memoria no reproduce lo correcto, sino algo diverso como sustituto».<sup>44</sup> El trabajo del médico es dilucidar si aquel recuerdo es un recuerdo de infancia o un recuerdo encubridor; la distinción no depende en ningún momento de la veracidad del recuerdo como de la solución del síntoma por parte del paciente.

La verdad – a falta de la posibilidad de ser comprobada en la biografía entera del paciente- se manifiesta en la «solución» del síntoma. Los recuerdos encubridores son producto de las resistencias del propio paciente por lo que deducimos que la verdad irrumpe en el saber cuando las resistencias son superadas.

Llegar a superar las resistencias no es una empresa fácil, la verdad del saber supone un camino arduo; es en 1937, diecinueve años después, que Freud vuelve a escribir sobre la terapia psicoanalítica bajo el título *Análisis terminable e interminable*:<sup>45</sup> «La experiencia nos ha enseñado que la terapia psicoanalítica, o sea, el librar a un ser humano de sus síntomas neuróticos, de sus inhibiciones y anormalidades de carácter es un trabajo largo».<sup>46</sup>

Es en éste artículo de 1937 donde Freud también aventura una de las características que se volverán imprescindibles en la descripción de la terapia analítica; la singularidad del tratamiento. Si el saber y la verdad están en el paciente, esto supone que cada paciente tiene su propia verdad y saber y por tanto sus propias resistencias; más allá de unos preceptos generales como la abstinencia y otros factores, el análisis se modula desde la noción de lo singular. La intervención por tanto queda «librado al taco [...] no se debe olvidar el aforismo de que el león salta una vez sola».<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> Sigmund, F., *Recuerdos de infancia y recuerdos encubridores*, Tomo VI, 2006:50

<sup>45</sup> Sigmund, F., *Análisis terminable e interminable*, Tomo XXIII, 2006:219

<sup>46</sup> Ídem:219

<sup>47</sup> Ídem:122

La verdad y el saber están entonces sepultados en el neurótico y la función del médico es similar a la del arqueólogo:

Hemos dicho que el analista trabaja en condiciones más favorables que el arqueólogo porque dispone además de un material del cual las exhumaciones no pueden proporcionar correspondiente alguno; por ejemplo, las repeticiones de reacciones que provienen de la edad temprana y todo cuanto es mostrado a través de la transferencia a raíz de tales repeticiones. (Sigmund, F., *Construcciones en el análisis*, Tomo XXIII, 2006:261)

Se requiere de la repetición y de la transferencia para llevar a la consciencia la verdad del saber. Se requiere tiempo, muchas veces largo: «El analista da cima a una pieza de construcción y la comunica al analizado para que ejerza efecto sobre él; luego construye otra pieza a partir del nuevo material que afluye, procede con ella de la misma manera, y en esta alternancia sigue hasta el final. Si en las exposiciones de la técnica analítica se oye tan poco sobre «construcciones», la razón de ello es que, a cambio, se habla de interpretaciones». Pero yo opino que construcción es, con mucho, la designación más apropiada».<sup>48</sup>

Para construir la verdad y el saber de uno mismo es necesario la duda, la actitud de sorpresa y no las certezas; es necesario el desengaño y la confusión, la incertidumbre que se valida constantemente en la vida cotidiana.

---

<sup>48</sup>Sigmund, F., *Construcciones en el análisis*, Tomo XXIII, 2006:262

## La muerte necesaria y muerte contingente

El hombre en duelo, al resignarse ante la exigencia de la vida que lo despoja de su objeto de amor, expresa una visión de la realidad más acertada en tanto menos delirante; la vida como su objeto están sujetos al tiempo, al azar, al olvido y a la muerte. Su actitud ante esta última le permite retirar con el proceso de duelo los lazos que lo unían a ese objeto y destinar la energía a otros más convenientes; aceptar que la vida te despoja de objetos es aceptar que ante la muerte nada puede hacerse, es asumir la derrota última.

Freud, escribiendo sobre la primera guerra mundial del que era testigo, escribió en su artículo *De guerra y muerte*<sup>49</sup> un apartado sobre la actitud ante la muerte; en éste podemos ver lo que aquí diferenciaremos como «muerte necesaria» y «muerte contingente», siendo la primera propia del hombre en duelo, la segunda del hombre melancólico; «[...]estábamos desde luego dispuestos a sostener que la muerte es el desenlace necesario de toda vida, que cada uno de nosotros debía a la naturaleza una muerte tenía que estar preparado para saldar esa deuda: en suma, que la muerte era algo natural, incontestable e inevitable».<sup>50</sup>

Es el hombre en duelo quien, ante la pérdida de su objeto de amor, está dispuesto a sostener -considerar que el tono de Freud esta investido por la terrible guerra que en el momento de escribir sucedía- la idea de una «muerte necesaria», una deuda a saldar, el pago necesario a la vida. Recordemos que para Freud toda pérdida de objeto -sea por desilusión, por desengaño, sea por muerte o ruptura- es vivida en el inconsciente como una ausencia, un vacío. Poco importa, desde el punto de vista inconsciente, si el objeto está o no para siempre perdido. Mientras que el hombre en duelo paga esa deuda, el hombre melancólico manifiesta «la inequívoca tendencia a hacer a un lado la muerte, a eliminarla de la vida».<sup>51</sup> En este sentido, es el hombre en duelo quien a su

---

<sup>49</sup> Freud, S., (2006 [1915]), *De guerra y muerte*. *Temas de actualidad, Tomo XIV*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

<sup>50</sup> ídem:290

<sup>51</sup> ídem:290

manera se comporta como «el hombre culto» y es el hombre melancólico quien aún manifiesta ciertas tendencias infantiles:

Por lo que toca a la muerte de otro, el hombre culto evitará cuidadosamente hablar de esta posibilidad si el sentenciado puede oírlo. Sólo los niños trasgreden esta restricción; se amenazan despreocupadamente unos a otros con la posibilidad de morir aun llegan a decírselo en la cara a una persona amada [...]. El adulto cultivado no imaginará la muerte de otro ni siquiera en el pensamiento sin considerarse a sí mismo desalmado o malo; a menos que, en calidad de médico, de abogado, etc., tenga que ocuparse profesionalmente de ella. Y menos todavía se permitirá pensar en la muerte del otro si con este acontecimiento se asocia una ganancia en materia de libertad, de propiedad o de posición social. (Freud, S., De guerra y muerte. Temas de actualidad, Tomo XIV, 2006: 290-291)

Es así como el «adulto cultivado» se niega incluso a considerar hablar de la muerte, llegando al absurdo de hacerla tabú; Freud usa la figura del «adulto cultivado» para representar una actitud que considera, a causa de la guerra, la actitud actual de la muerte. Y se entristece por ello; «Por lo general, destacamos el ocasionamiento contingente de la muerte, el accidente, la contracción de una enfermedad, la infección, la edad avanzada, así dejamos traslucir nuestro afán de rebajar la muerte de necesidad a contingencia».<sup>52</sup> La actitud del «hombre cultivado» es la actitud del hombre en duelo; la actitud ante la muerte del hombre melancólico es más confusa; se niega, se resiste, no acepta perder a su objeto de amor y desea con ímpetu hacer de su voluntad el dictado del destino. Su visión de la realidad no concibe al objeto como una existencia sustituible y por ello se dispone a emprender cualquier feroz batalla antes de aceptar una vida sin objeto.

La actitud ante la muerte configura la actitud ante la vida:

---

<sup>52</sup> ídem:291



Ahora bien, esta actitud nuestra hacia la muerte tiene un fuerte efecto sobre nuestra vida. La vida se empobrece, pierde interés, cuando la máxima apuesta en el juego de la vida, que es la vida misma, no puede arriesgarse. Se vuelve tan insípida e insustancial como un *flirt* norteamericano, en que de antemano se ha establecido que nada puede suceder, a diferencia de un vínculo de amor en el Continente, donde ambas partes deben tener en cuenta permanentemente las más serias consecuencias. Nuestros vínculos afectivos, la insoportable intensidad de nuestro duelo, hacen que nos abstengamos de buscar peligros para nosotros y para los nuestros. [...] La inclinación a no computar la muerte en el cálculo de la vida trae por consecuencia muchas otras renunciaciones y exclusiones. Y no obstante, la divisa de la Hansa decía «*navigare necesse est, vivere non necesse!*»: Navegar es necesario, vivir no lo es. (Freud, S., De guerra y muerte. Temas de actualidad, Tomo XIV, 2006: 202)

Es la actitud ante la vida la que, tanto el hombre en duelo como el hombre melancólico, se modifica a partir de la actitud ante el objeto perdido; el hombre en duelo se comporta bajo la premisa de que «navegar es necesario, vivir no lo es», mientras el hombre melancólico empobrece su propia vida, deja de apostar y de arriesgarse. No sólo es la vida, sino el amor quien también se modifica; si la vida no se arriesga, sus vínculos de amor no son más que un *flirt*, tímidos y perezosos cada vez, siempre precavidos de no pagar ninguna consecuencia.

El problema sucede cuando la actitud consciente no es lo mismo que lo que sucede en el inconsciente:

¿cómo se comporta nuestro inconsciente frente al problema de la muerte? La respuesta tiene que ser: Casi de igual modo que el hombre primordial. En este aspecto, como en muchos otros, el hombre de la prehistoria sobrevive inmutable en nuestro inconsciente, por tanto, nuestro inconsciente no cree en la muerte propia, se conduce como si fuera inmortal. Lo que llamamos nuestro «inconsciente» (los estratos más profundos de nuestra alma, compuestos por mociones pulsionales) no conoce absolutamente nada negativo {*negativ*}, ninguna negación {*verneinung*} -los opuestos coinciden en su interior-, y por consiguiente

tampoco conoce la muerte propia, a la que sólo podemos darle un contenido negativo. (Freud, S., De guerra y muerte. Temas de actualidad, Tomo XIV, 2006: 298)

Para concluir, tenemos por un lado al hombre melancólico, que actúa como si la exigencia de la vida que lo despoja de su objeto no fuera más que una gran injusticia, mientras que por otro lado tenemos al hombre en duelo que al intentar protegerse a sí mismo convierte esa exigencia en una fase más de la vida misma.

Freud favorece la actitud ante la muerte del hombre en duelo; la primera Guerra Mundial mostró una vida frágil y vulnerable que ante una muerte enaltecida y poderosa recuperaba el sentido pleno que había perdido cuando la humanidad la redujo a un acto contingente y vacío. La muerte era un azar limitado por su sin sentido, pero la guerra otorgó otra visión, común a la del hombre en duelo; la muerte, incapaz de sostenerse como contingente, volvió a mostrarse necesaria e indispensable para la vida, mostrando al hombre más vulnerable y endeble de lo que imaginó.

La ilusión había caído. La innegable realidad de una vida que no pudo mantenerse intocable la reemplazó; el hombre melancólico no concibe la necesidad de la muerte ni mucho menos su sentido, no comparte pensamiento alguno que implique al hombre como un apéndice temporal y transitorio. El hombre melancólico dedicará sus energías al intento de cambiar el orden de la vida. Una conducta ambiciosa será su ruina: no aceptar lo perecedero ni lo vulnerable, no concebirse como un ser frágil y lanzarse como si fuera inmortal a la búsqueda de su objeto provocará que el «principio de realidad» deje su lugar al «principio de placer» y con ello el hombre melancólico se precipite a un abismo de reproches y dolor. El hombre en duelo sostendrá como máxima «si quieres soportar la vida, prepárate para la muerte».<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> ídem: 301

## La actitud ante el amor

¿Qué actitud ante el amor mantiene el hombre melancólico, qué actitud ante el amor el hombre en duelo? Hemos visto que, para Freud, la actitud ante la muerte configura nuestra actitud ante la vida y también nuestra actitud ante el amor.

El amor es un concepto que Freud acuña en el principio de su obra a las «pulsiones sexuales», cercando la raíces del «amor adulto» en las experiencias infantiles: amar es tener interés libidinal sobre un objeto<sup>54</sup>. En otras ocasiones, empleando un tono menos romántico, dirá que «el enamoramiento no es más que una investidura de objeto que de parte de las pulsiones sexuales con el fin de alcanzar la satisfacción sexual directa».<sup>55</sup> Otras tantas ocasiones más, prefiere un ritmo pesimista, «el amor sensual está destinado a extinguirse en la satisfacción»,<sup>56</sup> otras tantas roza lo tópico y habla del amor como «ceguera de amor»:

En el marco de este enamoramiento, nos ha llamado la atención desde el comienzo el fenómeno de la sobrestimación sexual: el hecho de que el objeto amado goza de cierta exención de la crítica, sus cualidades son mucho más estimadas que en las personas a quienes no se ama o que en ese mismo objeto en la época en que no era amado. [...] se ama sensualmente al objeto sólo en virtud de sus excelencias anímicas [...] el afán que ahí falsea el juicio es el de la idealización. [...] Se ama en virtud de perfecciones que se ha aspirado para el yo propio y que ahora a uno le gustaría procurarse, para satisfacer su narcisismo, por este rodeo. (Freud, S., *Enamoramiento e Hipnosis*, 2006:106)

Pero, casi siempre, el amor como algo más. También será: «aquella otra aspiración, más alta, derivada de la necesidad sexual, que solemos llamar «amor»».<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> Freud, S., *Introducción al narcisismo*, Tomo XIV, 2006:79

<sup>55</sup> Freud, S., *Enamoramiento e Hipnosis*, Tomo XVIII, 2006:105

<sup>56</sup> ídem:109

<sup>57</sup> Freud, S., *La teoría de la libido y el narcisismo*, Tomo XVI, 2006:380

En la conferencia sobre la libido y el narcisismo, Freud diferencia «narcisismo» y «egoísmo»; incluso en el «amor», dirá, se puede ser «egoísta», es decir, «tener muy escasa necesidad de objeto».<sup>58</sup> Esto supone que, más allá de lo que podría o no ser recomendable, uno puede amar con egoísmo; su presencia no determina la existencia del «amor».

Años antes, Freud consideró al odio un sentimiento más antiguo que el amor, consideró que su realidad como opuestos era un proceso que requería tiempo y en el que influyen otros factores psíquicos, consideró que «el amor no puede ser mucho más reciente que el gusto de matar».<sup>59</sup>

Amor y odio, que se nos presenta como tajantes opuestos materiales, no mantienen entre sí, por consiguiente, una relación simple. No han surgido de la escisión de algo común originario, sino que tienen orígenes diversos y cada uno ha recorrido su propio desarrollo antes de que se constituyeran como opuestos [...] El amor proviene de la capacidad del yo para satisfacer de manera autoerótica, por la ganancia de un placer de órgano, una parte de sus mociones pulsionales. [...] El odio es, como relación con el objeto, más antiguo que el amor; brota de la repulsa primordial que el yo narcisista opone en el comienzo al mundo exterior prodigador de estímulos. (Freud, *Las pulsiones y sus destinos. Temas de actualidad*, Tomo XIV, 2006:290)

El hombre melancólico convierte el amor a su objeto en odio a su objeto; su desinterés del mundo exterior que considerará hostil en tanto causante de su pérdida se manifestará. El hombre en duelo tendrá otras opciones para ese objeto de amor perdido: «El amar no es susceptible de una sola oposición, sino de tres. Además de la oposición amar-odiar, hay la que media entre amor y ser-amado, y, por otra parte, amar y odiar tomados en conjunto se contraponen al estado de la indiferencia».<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> ídem:380

<sup>59</sup> Freud, S., *De guerra y muerte. Temas de actualidad*, Tomo XIV, 2006:294

<sup>60</sup> ídem.128

El hombre en duelo podrá volver a «amarse a sí mismo» si elige la que media entre amar y ser amado o bien elegir la indiferencia: «El retroceso de la libido de objeto al yo, su mudanza en narcisismo, vuelve, por así decir, a figurar un amor dichoso y por otra parte un amor dichoso real responde al estado primordial en que libido de objeto y libido yoica no eran indiferenciables».<sup>61</sup>

El hombre en duelo podrá sostener un «equilibrio»; ni permanecer demasiado con la libido para sí ni ofrecerla con exageración al siguiente objeto amoroso. Amará con aparente caos: «El enamoramiento consiste en un desborde de la libido yoica sobre el objeto».<sup>62</sup> Y aunque «El yo se empobrece a favor de estas inversiones», volverá a recuperarse porque «se ama, siguiendo el tipo de la elección narcisista de objeto, lo que uno fue y ha perdido, o lo que posee los méritos que uno no tiene»,<sup>63</sup> de esta forma «vuelve a enriquecerse por las satisfacciones del objeto y por el cumplimiento del ideal».<sup>64</sup>

El hombre melancólico, lejos muy lejos de la dicha, caerá en la «servidumbre de amor» a razón de esa «mudanza del amor en odio»:

La vuelta hacia la persona propia se nos hace más comprensible si pensamos que el masoquismo es sin duda un sadismo vuelto hacia el yo propio, y la exhibición lleva incluido el mirarse el cuerpo propio. [...] lo esencial en este proceso es entonces el cambio de la vía de objeto, manteniéndose inalterada la meta. [...] En cuanto al par de opuestos sadismo-masoquismo, el proceso puede presentarse del siguiente modo:

a.-El sadismo consiste en una acción violenta, en una afirmación de poder dirigida a otra persona como objeto.

b.-Este objeto es resignado y sustituido por la persona propia. Con la vuelta hacia la persona propia se ha consumado también la mudanza de la meta pulsional activa en una pasiva.

---

<sup>61</sup> Freud, S., *Introducción al narcisismo*, Tomo XIV, 2006:96

<sup>62</sup> ídem:97

<sup>63</sup> ídem:97

<sup>64</sup> ídem:97

c.- Se busca de nuevo como objeto una persona ajena, que, a, a consecuencia de la mudanza sobrevista de la meta, tiene que tomar sobre sí el papel del sujeto.

El caso c es el del masoquismo, como comúnmente se lo llama.

(Freud, S., la pulsión y sus destinos, Tomo XIV 2006:123)

Es en 1924, cuando Freud escribe *El problema económico del masoquismo*<sup>65</sup>, distinguirá tres tipos de masoquismo: erógeno, femenino y moral. Es el último, el masoquismo moral, el que llevará a cabo el hombre melancólico, cambiará su «modo de amar» por un amar desde el «masoquismo moral» en cuya base estará el «sentimiento de culpa».

El hombre melancólico, como el masoquista, «ofrece su mejilla toda vez que se presenta la oportunidad de recibir una bofetada».<sup>66</sup> Reprochando al objeto perdido ya incluido en sí mismo, amará-odiará, sentirá una «necesidad de castigo». El hombre melancólico «se ve obligado a hacer cosas inapropiadas, a trabajar en contra de su propio beneficio, destruir las perspectivas que se le abren en el mundo real y, eventualmente, aniquilar su propia existencia real».<sup>67</sup>

El hombre en duelo amará con «equilibrio»; en un punto intermedio entre la «ceguera del amor» y el «examen de realidad»; en la línea delgada de un narcisismo dedicado a consentir al yo con el mismo ímpetu que consciente a su objeto: ante el amor, la más deseable prudencia. El hombre melancólico amará más allá de los confines de la razón, la «identificación» se lo demanda; «el yo resigna cada vez más todo reclamo, se vuelve más modesto, al par que el objeto se hace más grandioso y valioso; al final llega a poseer todo el amor de sí mismo del yo, y la consecuencia natural es el autosacrificio de éste. El objeto, por así decir, ha devorado al yo».<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> Freud, S. (2006 [1924]). *El problema económico del masoquismo*, Tomo XIX. Buenos Aires: Amorrortu Editores

<sup>66</sup> Freud, S., *El problema económico del masoquismo*, Tomo XIX 2006:171

<sup>67</sup> ídem:175

<sup>68</sup> Freud, S., *Enamoramiento e Hipnosis*, 2006:107

Ante el amor lo extremo, la pobreza y el sacrificio. Más que amar al objeto, lo ha identificado dentro de sí:

Ahora es fácil describir la diferencia entre la identificación y el enamoramiento en sus expresiones más acusadas, que se llaman fascinación y servidumbre enamorada. En la primera, el yo se ha enriquecido con las propiedades del objeto, lo ha «introyectado» según una expresión de Ferenczi [1909]. En el segundo, se ha empobrecido, se ha entregado al objeto, le ha concedido el lugar de su ingrediente más importante. [...] desde el punto de vista económico no se trata de enriquecimiento o empobrecimiento; también puede describirse el enamoramiento extremo diciendo que el yo se ha introyectado al objeto. Quizá otro distingo sea, más bien, el esencial: En el caso de la identificación, el objeto se ha perdido o ha sido resignado; después se lo vuelve a erigir en el interior del yo, y el yo se altera parcialmente según el modelo del objeto perdido. (Freud, S., Enamoramiento e Hipnosis, Tomo XVIII, 2006:107)

## **Identidad y Épica**

El problema del hombre melancólico es un problema de identidad. Gobernado sobre él el «principio de placer», niega la realidad insoportable que le muestra que ha perdido a su objeto de amor; se arriesga a desafiar a la vida y por medio de la «identificación primaria» se hace uno con su objeto, se convierte en una masa amorfa cuyo proyecto está destinado al fracaso.

Como hemos mencionado anteriormente, el carácter del yo, como decía Freud, es la «suma de sus objetos perdidos»; para la formación del carácter, para la formación del yo, es necesario que existan pérdidas que se asimilen para extraer de ellas rasgos para su propia identidad.

El hombre en duelo va elaborando una épica; se construye a partir de la suma de identificaciones de sus objetos perdidos: «el yo se forma en buena parte desde identificaciones que toman el relevo de investiduras del ello». <sup>69</sup>

En la base de la narrativa del hombre en duelo esta el amor y la muerte; para que parte del objeto perdido pueda ser incorporado en el hombre en duelo es necesario que el objeto haya tenido el estatus de objeto de amor, es necesario que haya causado un proceso de duelo capaz de contrariar al hombre en duelo. De esta manera, el amor y la muerte elaboran la épica del hombre en duelo.

El hombre melancólico no hace épica, detiene el tiempo y la realidad bajo la sombra del objeto perdido; las máscaras del hombre melancólico muestran que una épica no supone hazañas admirables o acciones idealistas sino el devenir hombre en duelo; devenir incompleto en un mundo incierto, devenir en el saber y la verdad: «El yo es el representante de lo que puede llamarse razón y prudencia, por oposición al ello, que contiene las pasiones». <sup>70</sup>

La importancia funcional del yo se expresa en el hecho de que normalmente le es asignado el gobierno sobre los accesos de motilidad. Así, con relación al ello, se parece al jinete que debe enfrenar la fuerza superior del caballo con la diferencia de que el jinete lo intenta con sus propias fuerzas, mientras el yo lo hace con fuerzas prestadas. (Freud, S., *El yo y el ello*, Tomo XIX, 2006:27)

El hombre en duelo es más jinete que caballo, el hombre melancólico más caballo que jinete: «Así como el jinete, si quiere permanecer sobre el caballo, a menudo no le queda otro remedio que conducirlo adonde este quiere ir, también el yo suele transponer en acción la voluntad del ello como si fuera la suya propia». <sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Freud, S., *Los vasallajes del yo*, Tomo XIX, 2006:49

<sup>70</sup> Freud, S., *El yo y el Ello*, Tomo XIX, 2006:27

<sup>71</sup> Ídem:27



# Capítulo III

## Las máscaras del hombre Melancólico en la obra de Sigmund Freud

### El hombre primitivo

Los ensayos<sup>72</sup> que componen la obra de *Tótem y Tabú*<sup>73</sup> de Sigmund Freud intentan dar cuenta del origen de la religión y la moralidad desde los preceptos psicoanalíticos. Para explicar el origen de la religión totémica el autor se apoya en la hipótesis de la «horda primitiva y del «Padre primordial» que la gobernaba (la horda primordial darwiniana). Freud describe el origen del tabú de la siguiente forma:

Los tabués serían unas prohibiciones antiquísimas, impuestas en su tiempo desde afuera a una generación de hombres primitivos, o sea: una generación anterior se los inculcó con violencia. Tales prohibiciones recayeron sobre actividades hacia las que había fuerte inclinación. Luego se conservaron de generación en generación, acaso por mero efecto de la tradición sustentada por la autoridad parental y social. Pero también es posible que se «organizaran» ya dentro de las organizaciones posteriores como una pieza de patrimonio psíquico heredado. [...] Las prohibiciones-tabú más antiguas e importantes son las dos leyes fundamentales del totemismo: no matar al animal totémico y evitar el comercio sexual con los miembros del sexo contrario del clan totémico. (Freud, S., *Tótem y Tabú*, 2006:39)

---

<sup>72</sup> Dentro de la obra se encuentran títulos como «El horror al incesto», «El tabú y la ambivalencia de las mociones de sentimiento», «Animismo, magia y omnipotencia de los pensamientos», «El retorno del totemismo en la infancia», etcétera.

<sup>73</sup> Sigmund, F. (2006 [1913]). *Tótem y Tabú, Tomo XIII*, Buenos Aires: Amorrortu Editores

Freud dirá más adelante que el psicoanálisis ha revelado que el «animal totémico» es realmente el «sustituto del padre»; reeditando el «no matar al animal totémico» en «no matar al padre». El escenario hipotético iniciaría de esta forma:

Desde Luego, la horda primordial darwiniana no deja espacio alguno para los comienzos del totemismo. Ha ahí un padre violento, celoso, que se reserva todas las hembras para sí y expulsa a los hijos varones cuando crecen; y nada más. Ese estado primordial de la sociedad no ha sido observado en ninguna parte. Lo que hallamos como la organización más primitiva, lo que todavía hoy está en vigor en ciertas tribus, son las ligas de varones compuestas por miembros de iguales derechos y sometidos a las restricciones del sistema totemista, que heredan por línea materna. ¿Acaso lo uno pudo surgir de lo otro? ¿Y por qué camino fue posible?

Si nos remitimos a la celebración del banquete totémico podremos dar una respuesta: Un día los hermanos expulsados se aliaron, mataron y devoraron al padre, y así pusieron fin a la horda paterna. (Freud, S., *Tótem y Tabú*, 2006:143)

Había entonces un padre de la horda violento, celoso, que reservaba y reclamaba todas las mujeres para sí, y expulsaba a todo hijo varón del clan en cuanto crecía y podría amenazar su posición. Un día los hermanos, aliándose, mataron y devoraron al padre. Lo que pudo haber seguido al parricidio Freud lo trazó desde su psicoanálisis en la banda de jóvenes que cometieron el crimen. Existió un sentimiento ambivalente que oscilaba entre el amar y odiar al padre: odiaban a ese padre que tanto los limitaba, pero también lo amaban y admiraban tras eliminarlo. Para subrogar sus sentimientos hostiles sobrevinieron los sentimientos tiernos; aconteció el arrepentimiento y nació así la conciencia de culpa.

El padre muerto se volvió más fuerte de lo que fue en vida, ahora representado por el tótem: «Y ahora, en el acto de la devoración, consumaban *la identificación con él* [subrayado mío], cada uno se apropiaba de una parte de su fuerza. El

banquete totémico acaso la primera fiesta de la humanidad, sería la repetición y celebración recordatoria de aquella hazaña memorable y crimina con la cual tuvieron comienzo tantas cosas».<sup>74</sup>

Así, desde la consciencia de culpa de los hijos exiliados, se crearon los dos tabúes fundamentales del totemismo: no matar al animal que representa al tótem y no relacionarse sexualmente con mujeres pertenecientes al mismo clan. Los hijos «Recovaron su hazaña declarando no permitida la muerte del sustituto paterno, el tótem, y renunciaron a sus frutos denegándose las mujeres liberadas. Así, desde la conciencia de culpa del *hijo varón*».<sup>75</sup>

Las anteriores son prohibiciones que Freud pone de manifiesto como núcleo de su teoría del complejo de Edipo. Toda religión patriarcal tendrá por base, según Freud, la añoranza del padre.<sup>76</sup> Freud también estudia y analiza la relación del tabú con las neurosis obsesivas: encuentra concordancia cuando se trata del carácter inmotivado de los mandamientos o su reafirmación por constreñimiento interno, su desplazamiento y el peligro de contagio por lo prohibido o la causación de acciones ceremoniales.<sup>77</sup>

La concordancia más inmediata y llamativa entre las prohibiciones obsesivas (en los neuróticos) y el tabú consiste, pues, en que ellas son igualmente inmotivadas y de enigmático origen. Han surgido alguna vez y ahora es preciso observarlas a consecuencia de una angustia insoportable. [...] Todo lo que conduzca al pensamiento hasta lo prohibido, lo que provoque un contacto de pensamiento, está tan prohibido como el contacto corporal directo; en el tabú reencontramos esta misma extensión. (Freud, S., *Tótem y Tabú*, Tomo XIII, 2006:35).

Freud considera a los «enfermos obsesivos» como una repetición del «hombre primitivo»; la sobrestimación del pensamiento por encima del «examen de realidad» los hacen por lo menos enigmáticos. La expresión más clara de esta

---

<sup>74</sup> ídem:144

<sup>75</sup> ídem:145

<sup>76</sup> ídem:145

<sup>77</sup> ídem:34

sobrestimación del pensamiento, Freud la encuentra en la magia, propia del animismo:

El animismo es un sistema de pensamiento; no sólo proporciona la explicación de un fenómeno singular, sino que permite concebir la totalidad del universo como una trabazón única, a partir de un solo punto. Si hemos de seguir los autores, la humanidad ha producido tres de estos sistemas de pensamiento: la animista (mitológica), la religiosa y la científica. Entre ellas, la creada primero, la del animismo, fue acaso la más rica en consecuencia y la más exhaustiva, pues explicaba acabadamente la esencia del universo. (Freud, S., *Tótem y Tabú*, Tomo XIII, 2006:81).

Se observa aquí una primera relación clara también con el hombre melancólico, su universo se configurará y explicará a partir de un solo punto: la pérdida de su objeto de amor. Debido, como el hombre primitivo, a la «sobrestimación del pensamiento» y a la «identificación».

Freud concibe la magia -propia del animismo- como la técnica de los hombres primitivos que serviría a los propósitos más diversos: someter los procesos naturales a la voluntad del hombre, proteger al individuo de enemigos y peligros, conferir poder para hacer daño, entre otros.<sup>78</sup>

Uno de los procesos mágicos consistía en la elaboración de una estatuilla de cualquier material, y sin importar establecer semejanzas físicas con el hombre a quien se pretendía atacar, era imprescindible nombrarla de la misma forma que el enemigo. Si el nombre era suficiente para duplicar al adversario era porque entre la «palabra» y la «cosa» no existía separación alguna; éstas se fusionaban, encajaban a la perfección, imposibilitando que algo del objeto pudiera no cubrirse del todo, pudiera estar ausente en la palabra.<sup>79</sup> Desde éste proceder mágico, el padecer del hombre melancólico adquiere mayor comprensión, permite comprender el cómo el que su objeto se haya perdido no impide el encuentro

---

<sup>78</sup> ídem:82

<sup>79</sup> ídem:62

con él; bastará algún signo, algún sonido, alguna palabra que le remita al recuerdo de su objeto perdido, al lugar de su pensamiento donde aquél se resguarda, y así, como los primitivos, la «palabra» -representación del hombre melancólico- actuará con la misma eficacia que el objeto perdido.

Otro tabú donde puede verse esta concepción de la «palabra»-«cosa» se encuentra en la fuerza mágica de la duplicación:

Se hace llover de manera mágica si uno imita la lluvia, o imita las nubes o la tormenta que la provocan. Parece como si se quisiera «jugar a que llueve». [...] En cuanto a la fecundidad del sueño, se la aseguraba mágicamente enseñándole el espectáculo de un comercio sexual entre seres humanos. [...] O cuando un cazador gilyak se interna de caza en el bosque, sus hijos, que permanecen en el hogar, tienen prohibido hacer dibujos sobre madera o en la arena. Si lo hicieran, las sendas en el denso bosque podrían enredarse tanto como las líneas del dibujo y el cazador no hallaría el camino de regreso. (Freud, S., Tótem y Tabú, Tomo XIII, 2006:84).

Como lo hace notar Freud, la distancia no supone obstáculo alguno, basta para la fusión cierta similitud entre la acción consumada y el acontecer esperado. Que algo pueda parecerse a lo que es no debe menospreciarse en los universos de los hombres primitivos y del hombre melancólico; si la realidad pierde su poder y eficacia al intentar demostrar que el objeto ya no existe más – y acontece cierto delirio- es porque en sentido estricto, tomando como base esta manera de proceder del tabú, el objeto aún está ahí, o mejor dicho, el objeto aún duele y afecta como si estuviera.

Al ser similar el objeto la copia afecta como el original, de manera más extrema la copia se convierte en el original. Si dos cosas se denominan con nombres que suenan igual es preciso que designen una profunda concordancia entre ellas. El hombre melancólico, como los hombres primitivos y los niños, adscriben a la «palabra» su pleno «significado»-«cosa», el objeto y el nombre que lo representa están fusionados, bastaría comerse el nombre para comerse al objeto, y no

parece existir mejor manera para hacerlo que negándole a la conciencia la palabra que representa al objeto de amor perdido e incorporándolo en la intimidad de su inconsciente.

El hombre en duelo, como diría Freud, gusta de ocuparse del difunto, evocar su memoria y conservarla el mayor tiempo posible, aunque ésta carece de fusión («identificación primaria») con el objeto. Jean Allouch<sup>80</sup> observa que Freud, al referirse al delirio de la melancolía producto de la ineficacia del «Principio de realidad», plantea un «punto de mímesis» capaz de aportar satisfacción y cuyo equivalente es el objeto. Este «punto de mímesis» se encuentra claramente en la «palabra» que representa la «cosa». La similitud en los hombres primitivos; resulta evidente, en ellos, como en el hombre melancólico se aprecia el punto de mímesis al tratarse de algún fragmento o detalle.

Para hacer daño a un enemigo es posible servirse también de un procedimiento diverso. Uno se apodera de sus cabellos, uñas y otros productos de desecho, o aun de una pieza de su vestimenta, y emprende sobre estas cosas alguna acción hostil, entonces es exactamente como si uno se hubiera apoderado de la persona misma, y lo que se les hizo a las cosas que de ella provienen lo experimentará por fuerza esa persona. Para la visión de los primitivos, entre los componentes esenciales de una personalidad se cuenta también el nombre; y así, sabiendo uno el nombre de una persona o de un espíritu adquiere cierto poder sobre su portador. (Freud. S., Tótem y Tabú, Tomo XIII, 2006:85)

Observamos cómo dentro de los componentes esenciales de la personalidad se encuentra el nombre, y no solamente éste o la similitud, también un resto, un detalle, del todo puede ser de utilidad para representarlo. Jean Allouch hace énfasis en esos fenómenos donde el sujeto cree haber visto a la persona que perdió, pensamiento motivado por una simple particularidad como el mismo corte de cabello, o el mismo caminar, y pone en cuestión la hipótesis de Freud sobre

---

<sup>80</sup> Allouch J. (2006)., *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*. Córdoba, Argentina: Ediciones literales.

el límite entre la «confusión» y la «creencia» de la existencia del objeto perdido a partir de estos fenómenos: si el hombre en duelo no cae presa del delirio es porque pronto se da cuenta que el detalle ha sido sólo una curiosa coincidencia, debido a que para él un fragmento no representa el todo.

Respecto al hombre melancólico y al hombre primitivo no es así; en ellos -como Freud hace notar- la existencia del espíritu de una persona o de una cosa se reduce y depende de la capacidad de ser recordada cuando se sustrae de la percepción; cuando el objeto de amor se ha perdido su existencia dependerá del pensamiento que la representa y recuerda, y si éste tiene tal fidelidad como se presentaba en los hombres primitivos entre la «palabra» y la «cosa» se infiere que el recuerdo será prueba para el hombre melancólico de la existencia más allá de la muerte y pérdida de su objeto de amor.

También entre los hombres primitivos se practicaba el canibalismo, y mediante el acto de devorar no sólo se recibían partes del cuerpo del otro sino que se apropiaban de sus cualidades. Que todo tenga relación o pueda tenerla con el resto del universo es una idea que parecía gobernar en la época del animismo y de los hombres primitivos; un lazo mágico franqueaba las distancias físicas o cualquier espacio y diferencia entre objetos y acciones.

El lazo mágico uniría el destino de una herida con el arma que la provocó, así se vaciaban acciones sobre el arma para suturar o empeorar la herida. Este lazo mágico tiene como base la contigüidad y la similitud; estos principios rigen también para Freud el proceso del sueño, el primero nombrado como desplazamiento y el segundo como condensación.<sup>81</sup> Que el hombre melancólico lleve estos mecanismos incluso despierto forma parte de su delirio; considérese mágico o no. para el hombre melancólico también la cosa, su cualidad y su nombre están en una misma línea unidos y son dependientes. Estos procedimientos mágicos son tan insensatos para Freud como el delirio del hombre melancólico.

---

<sup>81</sup>Idem:

La identificación primaria supone borrar distancias y diferencias; la capacidad de contagio y de transferir del tótem a algún miembro de la tribu cierta maldición era perfectamente posible, así quien violaba el tabú se volvía tabú. El hombre melancólico se vuelve él mismo objeto y sujeto, encarna una y otra posición, pierde su identidad.

Si en los hombres primitivos reinaban fenómenos similares a la identificación primaria, propia del hombre melancólico, ¿cómo lograron avanzar en su manera de ver el mundo y qué relación entablan con el hombre en duelo? Se ha visto con anterioridad cómo el tema de la magia parte de asociaciones como contigüidad, contagio, imitación o similitud, es decir, que los límites no son barreras infranqueables sino todo lo contrario: un lazo mágico los une, los fusiona. A su vez se relacionaron estos acontecimientos con la «identificación primaria» del hombre melancólico, ahora queda por indagar si el avance del animismo a la religión y a la ciencia tiene por base el «sacrificio» y la «identificación secundaria» del hombre en duelo; que el sacrificio y la identificación primaria permite pasar de la identidad a la épica es la hipótesis aquí propuesta y que se pretende sostener.

Freud habla de un «malentendido» que llevaría a sustituir las leyes naturales del animismo por las leyes psicológicas. No profundiza en esta idea pero sí da ciertas pistas en donde se podría descifrar dicho «malentendido»; con el tiempo el acento psíquico se desplaza desde los motivos de la acción mágica a su medio, la acción misma.<sup>82</sup> Lo anterior significa que la acción mágica empieza a requerir su producción, algo que dé prueba y valide esa magia.

Llegar a dicha exigencia sobre la prueba de la eficacia de la magia fue posible por la manifestación del fenómeno psíquico de la «duda»; algo sobre la visión que se tenía había cambiado en el hombre primitivo. Esto sigue sin aportar mucha claridad sobre el desarrollo de la religión totémica. Por ahora, se puede decir que si el avance ha sido impulsado por un «malentendido» y por una

---

8282



«duda» que expresaba cierta inclinación a la represión, entonces el animismo era posible por esa ausencia de «mal-entendimiento», y como todo aportaba claridad y comprensión no había «duda» alguna que inclinara al hombre primitivo a la represión de sus pensamientos.

¿No es acaso el «malentendido» lo que le permite al hombre en duelo discernir que sólo ha sido una falsa realidad el haber encontrado a su objeto de amor perdido? Se supone entonces que el hombre en duelo tiene la capacidad de dudar, de sospechar que aquél caminar, aunque parecido, no da prueba de dicha existencia.

En el hombre melancólico, como en los hombres primitivos, se ha visto que un detalle del objeto perdido es suficiente como prueba de su existencia; no existe en ellos ni malentendido ni duda alguna. Pero entre el hombre en duelo y el hombre melancólico, y entre los hombres primitivos y su desarrollo, hay una brecha que aún no se esclarece; ¿qué es y cómo se llega al «malentendido», qué implica una «duda», qué se necesitó para ello? Esta investigación presume que en el devenir de la duda sucede el sacrificio en el caso del hombre primitivo y la «identificación secundaria» en el hombre en duelo. El sacrificio y la identificación secundaria impulsó el encuentro con la «duda» y el «malentendido».

[...] El objeto de la acción sacrificial fue siempre el mismo: eso que ahora es venerado como dios, a saber, el padre. La pregunta por el nexo entre sacrificio animal y humano halla entonces una solución sencilla. El originario sacrificio del animal era ya un sustituto del sacrificio humano, del parricidio solemne; y cuando el sustituto del padre recobró su figura humana, el sacrificio del animal pudo mudarse en sacrificio del hombre. (Freud, S., Tótem y Tabú, Tomo XIII, 2006:153).

El hombre primitivo, en su desarrollo hacia la «duda» ofrece parte de su «narcisismo» a los dioses, mermando así el poder de su pensamiento y su obrar; el hombre en duelo hace lo respectivo al invertir al objeto de amor. La razón más

fuerte que parece haber existido como causa es la muerte, el hombre en duelo como el primitivo se habrían inclinado ante la muerte con el mismo gesto y fuerza con la que también llegaron a desmentirla.<sup>83</sup>

Por lo tanto, la «identificación secundaria» es sólo una versión moderna del sacrificio de los hombres primitivos. Freud resume y condensa el principio de la magia asumiendo el fenómeno mágico como la «omnipotencia del pensamiento»; lo decisivo no es la realidad objetiva sino el pensar. Pero Freud descubre algo con una base más primaria: tanto la magia como las neurosis, la creencia en los demonios, en las almas, nos reconducen a la impresión que la muerte produce en el hombre.<sup>84</sup>

Entonces el tema de la muerte está fuertemente ligado al desarrollo de la civilización. Freud generaliza los destinos de esta omnipotencia de pensamiento: en el estadio animista el hombre se atribuye la omnipotencia a sí mismo; en el religioso la ha cedido a los dioses, pero no renuncia seriamente a ella pues se reserva, por medio de sus múltiples influjos, la posibilidad de guiar la voluntad de los dioses de acuerdo con sus propios deseos. En la cosmovisión científica ya no queda espacio alguno para la omnipotencia del hombre, que ha confesado su pequeñez y se resigna a la muerte, así como se somete a todas las otras necesidades naturales.<sup>85</sup>

Después se abordará la importancia de la muerte. Por ahora el enfoque se centrará en el animismo y la magia; se ha referido que la magia es una técnica dentro del animismo, pero no es del todo lo mismo ni debe confundirse. Para Freud, mientras que la magia todavía reserva toda su omnipotencia al pensamiento, el animismo ha conferido una parte de esa omnipotencia a los espíritus, internándose así por el camino que llevará a formar una religión.

Esto implica que mientras en la magia toda ella abarcaba la omnipotencia del pensamiento, en el animismo esa omnipotencia se ha fragmentado, se ha

---

<sup>83</sup> Freud, S., *Tótem y Tabú*, Tomo XIII, 2006:96

<sup>84</sup> ídem: 89

<sup>85</sup> ídem: 91

dividido, cediendo una parte a los espíritus y manteniendo otra para sí. Esto da cuenta de cierto fenómeno de compartir, de sacrificar; el hombre primitivo sacrifica parte de su omnipotencia de pensamiento que recaía en sí mismo para otorgársela a los espíritus. Se observa cómo cierto desarrollo va implicando el dividir, fragmentar, sacrificar y, utilizando palabras de Freud, renunciar a una parte de su omnipotencia. Con la idea de renuncia y sacrificio se va encontrando relación con el hombre en duelo y el hombre primitivo: ambos deben renunciar para seguir su desarrollo, para lograr sobrevivir y pasar de la identidad a la épica.

Entonces, así en tiempo como por su contenido, la fase animista correspondería al narcisismo, la religiosa a aquel grado del hallazgo de objeto que se caracteriza por la ligazón por los padres, y la fase científica tendría su pleno correspondiente en el estado de madurez del individuo que ha renunciado al principio de placer y, bajo la adaptación de la realidad, busca su objeto en el mundo exterior. (Freud, S., *Tótem y Tabú*, Tomo XIII 2006:93).

Freud supone que el sacrificio de «omnipotencia de pensamiento» fue producto de conflictos de sentimientos desatados por los hombres primitivos a raíz de su encuentro con la muerte; si en efecto, dirá Freud, fue la situación del hombre frente al muerto lo que por primera vez lo hizo meditativo, y lo constriñó a ceder a los espíritus una parte de su omnipotencia y a sacrificar un fragmento del libre albedrío de su obrar, esas creaciones culturales habrían sido un primer reconocimiento de la necesidad que hace frente al narcisismo humano: «El significado que el sacrificio ha adquirido en términos universales reside justamente en que ofrece al padre el desagravio por la infamia perpetrada en él, en la misma acción que continúa el recuerdo de esa fechoría. [...]».<sup>86</sup>

El avance pudo ser también efecto de conflictos, efecto del ambivalente «sentimiento de culpa»; el pensamiento y el obrar ya no coincidieron; la necesidad y el narcisismo ya no eran compatibles, no eran suficientes. Se

---

<sup>86</sup> ídem: 151

observa cómo el conflicto pudo haber provocado que el pensamiento y la realidad ya no encajaran tan bien como en la magia, que la cosa y la palabra ya no tuvieran valor de igual.

Hay cierta distancia, cierta frontera, cierto límite que hace inasequible unificar, que imposibilita al hombre tener y decir todo, lo que implica que algo, por mínimo que sea, se pierde en el decir: eso que se pierde se ofrece a los espíritus como en el caso del hombre primitivo o a la muerte como en el hombre en duelo.

Los primeros sacrificios consistieron en la ofrenda de un fragmento del pensamiento, de una parte, del narcisismo del hombre: ser frente a la muerte más humano, más mortal, es ser más incompleto. El sacrificio del pensamiento fue producto de su impresión ante la muerte, ante el desgarrar de la palabra que ya no podía colmar más la necesidad despertada por el conflicto del hombre primitivo ante la muerte.

Para avanzar se necesitó del conflicto, de que la relación entre el pensamiento y el fenómeno ya no coincidieran a la perfección; se necesitó emparentarse más con el obrar del hombre en duelo que con el obrar del hombre melancólico. Si el hombre en duelo acepta renunciar y ceder a la muerte su objeto de amor es porque en su renuncia encontrará otras posibilidades. No se trata de una renuncia sin más, sino de un ceder a cambio de algo que podría ser mejor; incorpora una parte del objeto por medio de la «identificación secundaria», algo de lo perdido se incorporará en el hombre y formará parte de su carácter, esto, a diferencia del hombre melancólico que se pierde con el objeto y pierde sus límites, supone un fortalecimiento del carácter del hombre en duelo y no su caída como en el hombre melancólico.

Consumada la muerte, el animal es llorado y lamentado. El lamento totémico es compulsivo, arrancado por el miedo a una amenazadora represalia, y su principal propósito es, como lo señala Robertson Smith a raíz de análogas circunstancias, sacarse la responsabilidad por la muerte. (1894, pág.412). [...] una fiesta es un exceso permitido, más bien obligatorio, la violación solemne de una prohibición. Los hombres

no cometen esos excesos porque algún precepto los ponga de talante alegre, sino que el exceso mismo está en la esencia de la fiesta; el talante festivo es producido por la permisión de todo cuando de ordinario está prohibido. (Freud, S., Tótem y Tabú, Tomo XIII 2006:142)

En el banquete del sacrificio se encontraba también una identificación, pero se diferencia del animismo en que se identifica sólo una parte de él, o sólo por un momento determinado. Similar fenómeno le ocurre al hombre en duelo: al sacrificar su objeto de amor incorpora una parte de él por medio de la identificación secundaria, sin por ello perder su identidad; en el acto del banquete, donde se devoraba el animal totémico, se consumaba la identificación con él y cada uno se apropiaba de una parte de su fuerza; era el inicio de su épica.

Los hombres primitivos debieron obtener algo al ceder parte de su pensamiento a los espíritus, quizá comprensión o simpatía. Y si no todo fue relegado a los espíritus –según lo planteado por Freud–, una parte de ese obrar de la magia quedó en el hombre primitivo, y probablemente por esa fe en la palabra, que representaba con fidelidad la cosa, el sacrificio del pensamiento se encarnó en el sacrificio de algún animal u hombre.

El hombre en duelo sacrifica a su objeto de amor a cambio de volver a tener disponible la libido para amar, sacrifica a favor de una ganancia secundaria que mitigue su pérdida y le permita construir una épica; el hombre melancólico se sacrifica a sí mismo para no perder a su objeto de amor. Desconstruye, en el sacrificio a sí mismo, su identidad

## El soldado

Como hemos visto, si la muerte se encuentra en la base del desarrollo de la cultura y del hombre es evidente que ante un cambio de actitud ante la muerte ambos elementos resulten afectados. Siguiendo el ensayo de *Tótem y tabú* de Freud la hipótesis presentada sobre estos desarrollos está también relacionada con el tema del sacrificio (renuncia) y la actitud hacia la muerte; estos dos factores se manifiestan de manera distinta en el hombre en duelo y el hombre melancólico, siendo una de las causas la «identificación secundaria» y la «identificación primaria»; la primera representa desarrollo y la segunda, fijación.

La actitud que se mantiene hacia la muerte debe permitir al hombre concebirse vulnerable y mortal, otorgarle a la muerte el estatus de necesaria. Sacrificar o renunciar cuando resulte necesario. Es en el artículo de *Guerra y Muerte* donde Freud expresa sus opiniones sobre la Primera Guerra Mundial y los efectos que produjeron en los hombres:

Entre los factores que han sido los causantes de la miseria anímica de quienes se quedaron en casa, y cuyo control les plantea unas tareas tan difíciles, dos querría destacar y tratar aquí: la desilusión que esta guerra ha provocado y el cambio que nos ha impuesto -como lo hacen todas las guerras- en nuestra actitud ante la muerte.

Cuando hablo de desilusión, todo el mundo comprende enseguida lo que quiero significar. No hace falta ser un visionario compasivo; es posible reconocer la objetiva necesidad del sufrimiento en la economía humana y, no obstante, condenar las guerras en cuanto a sus medios y a sus objetivos, y anhelar su terminación. (Freud, S., *De Guerra y muerte*, temas de actualidad, Tomo XIV, 2006:277)

Freud describe dos grupos distintos de personas: los que se quedaron en casa y a los que la guerra les produjo desilusión y un cambio de actitud hacia la muerte, y los «individuos combatientes» (más adelante se indagará los efectos provocados por la guerra en este segundo grupo). Al imaginar cómo sería una

guerra en estos tiempos, Freud da cuenta de la ilusión que podría haberse desvanecido:

¿Cómo se imaginaba una guerra así, si es que había de sobrevenir? Como una oportunidad para exhibir los progresos del sentimiento comunitario de los hombres desde aquel tiempo en que las anfitionías griegas tenían prohibido destruir a una ciudad perteneciente a la Liga, arrasar sus olivares y cortarle el agua. Como una justa caballeresca que se limitaría a establecer la superioridad de una de las partes, con la máxima excitación de crueles sentimientos que en nada podrían contribuir a esa decisión, con total piedad por el herido, que debía ser apartado de la lucha, y por los médicos y enfermeros consagrados a su tarea. Y además, desde luego, con toda clase de miramientos por la parte de la población no combatiente. (Freud, S., *De Guerra y muerte*, temas de actualidad, Tomo XIV, 2006: 280)

Ya no es posible para los individuos que se quedaron en casa (población pacífica), teniendo por escenario la Primera Guerra Mundial, mantener la ilusión de una contienda más afín a una cultura civilizada: para Freud el individuo pacífico se da cuenta de su error y reconoce que el Estado prohibió recurrir a la injusticia, no por pretender eliminarla sino porque pretendían monopolizarla, y así, reclamando la posesión, el Estado se entregó a todas las injusticias y violencias; a toda su astucia para despojar al enemigo, confesando en su acto su codicia y su afán de poderío.

Entre lo que podía imaginarse sobre la guerra y lo acontecido emerge en el individuo la desilusión: «Ese ciudadano culto que presentamos antes puede quedar desorientado y perplejo en un mundo que se le ha hecho ajeno, despedazada su patria grande, devastado el patrimonio común, desavenidos y envilecidos sus ciudadanos».<sup>87</sup>

Siguiendo el escrito de Freud, *Duelo y melancolía* (1915), se podría decir que los individuos que se quedaron en casa están sufriendo la reacción frente a una

---

<sup>87</sup> Freud, S., *De Guerra y muerte*, temas de actualidad, Tomo XIV, 2006:282

pérdida (la ilusión), es decir, están en duelo. Los individuos que se quedaron en casa y el hombre en duelo comprueban, mediante el «examen de realidad», que la ilusión ya no puede sostenerse y que el objeto amado (la idea de que vivían en un mundo pacífico civilizado) ya no existe más.

Reconocer la desilusión, aceptar la realidad, pese a las dificultades que podría conllevar, les permitirá, como sucedió con el hombre en duelo, evitar la melancolía. No recaer en la melancolía significa, en cierta medida, ser más libres:

«La afrenta y la dolorosa desilusión que experimentamos por la conducta inculta de nuestros conciudadanos del mundo en la presente guerra no estaban justificadas. Descansaban en una ilusión de la que éramos prisioneros. En realidad, no cayeron tan bajo como temíamos, porque nunca se habían elevado tanto como creímos».<sup>88</sup> Con respecto al hombre en duelo Freud agrega que «una vez cumplido el trabajo del duelo el Yo se vuelve otra vez libre y desinhibido».<sup>89</sup>

El proceso se dilucida porque existe una pérdida que causa dolor, tras dicha pérdida se obtiene un saber. El saber obtenido hará al individuo más libre, despojándolo de la ilusión y del objeto del que era prisionero. Siguiendo las metáforas de hombre libre y hombre prisionero, nos es lícito hacer coincidir el primero con el hombre en duelo, mientras que el segundo, el prisionero, con el hombre melancólico.

El segundo efecto que la Primera Guerra Mundial provocó en los individuos que se quedaron en casa fue un cambio en la actitud ante la muerte. La actitud que se mantenía manifestaba la «inequívoca tendencia a hacer a un lado la muerte, a eliminarla de la vida».<sup>90</sup> Cuando ocurría una muerte se destacaba el «ocasionamiento contingente de la muerte», se destacaba el accidente, la enfermedad, y no la necesidad de la muerte. Esta lectura del acontecimiento reducía la muerte de necesaria a contingente. Esta actitud cultural convencional hacia la muerte tiene para Freud un fuerte efecto sobre la vida: «La vida se

---

<sup>88</sup> Ídem:286

<sup>89</sup> Freud, S., *Duelo y Melancolía*, Tomo XIV, 2006:243

<sup>90</sup> Freud, S., *De Guerra y muerte, temas de actualidad*, Tomo XIV, 2006: 290



empobrece, pierde interés, cuando en la máxima apuesta en el juego de la vida, que es la vida misma, no puede arriesgarse».<sup>91</sup>

La primera Guerra Mundial suscitó que esta actitud tampoco pudiera mantenerse y fuera nuevamente relevada por aquella donde la muerte es necesaria: la guerra ya no permite desmentir a la muerte, ésta ya no es contingente sino que arrasa multitudes de individuos consigo. Esta acumulación de muertes pone fin a la actitud cultural-convencional hacia la muerte. Freud retoma su hipótesis sobre el hombre primordial:

El hombre primordial adoptaba una actitud muy extraña sobre la muerte. No era unitaria, sino más bien, directamente contradictoria. Por una parte, la tomó en serio, la reconoció como supresión de la vida y se valió de ella en este sentido; por otra parte dio el mentís a la muerte, la redujo a nada. Esta contradicción fue posibilitada por el hecho de que frente a la muerte del otro, del extraño, del enemigo, adoptó una actitud radicalmente diversa que frente a la suya propia. La muerte del otro era para él justa, la entendía como aniquilamiento del que odiaba, y no conoció reparos para provocarla. El hombre primordial era sin duda un ser en extremo apasionado, más cruel y maligno que otros animales. Asesinaba de buena gana y como un hecho natural. [...] La historia primordial de la humanidad está, pues, llena de asesinatos. (Freud, S., De guerra y muerte. Temas de actualidad, Tomo XIV, 2006:293)

Fue el dolor ante la muerte de algún ser querido lo que provocaría para Freud que el hombre primordial cambiara su actitud ante la muerte, similar dolor presentaban los individuos que se quedaban en casa, tras el cual el cambio de actitud sobrevino. Acerca de la actitud hacia la muerte que correspondería al hombre en duelo, conjeturamos a partir de la relación con los individuos que se quedaban en casa (además de las razones expuestas en el apartado anterior sobre la actitud ante la muerte), que el hombre en duelo también concibe a la muerte como necesaria, se subroga ante ella y es este no querer «el mismo

---

<sup>91</sup> Ídem:291

destino que el objeto amado» lo que provoca su renuncia, manifestando con ella la noción de un sí mismo vulnerable y mortal.

En el caso de los soldados, aquellos que arriesgan su vida en batalla, la guerra ha sido «una natural incitación a sustraerse de la presión continua de la cultura y a permitirse transitoriamente la satisfacción de sus pulsiones refrenadas».<sup>92</sup> Los soldados son la prueba para Freud de que las mociones más primitivas se conservan en el individuo, siendo capaces de emerger en cualquier momento, así «los estados primitivos pueden restablecerse siempre; lo anímico primitivo es imperecedero en el sentido más pleno».<sup>93</sup>

El individuo combatiente no renuncia a sus mociones primitivas, utiliza la guerra para desatarlas. El hombre melancólico tampoco puede resignarse, su conducta «corresponde a la regresión desde un tipo de elección de objeto al narcisismo originario».<sup>94</sup> La guerra y la pérdida del objeto amado despiertan en el soldado y en el hombre melancólico sus mociones más primitivas. Por esta razón Freud dirá que «los efectos de la guerra se cuentan entre los poderes capaces de producir semejante involución».<sup>95</sup>

Hay otro efecto importante que la guerra provoca en los soldados y que también se encuentra presente en el hombre melancólico, la «ceguera»:

Todos los días que los hombres más perspicaces caen repentinamente en una conducta sin acumen, como de idiotas, tan pronto como la intelección requerida tropieza en ellos con una resistencia afectiva, pero también recuperan toda su inteligencia cuando ésta es vencida. Por tanto, la ceguera para lo lógico que esta guerra, como por arte de magia, ha producido justamente en los mejores de nuestros conciudadanos es un fenómeno secundario, una consecuencia de la excitación afectiva, y está destinada, así podemos esperar, a desaparecer con ella.

---

<sup>92</sup> ídem: 286

<sup>93</sup> ídem: 287

<sup>94</sup> Freud, S., *Duelo y melancolía*, Tomo XIV, 2006: 247

<sup>95</sup> Freud, S., *De guerra y muerte, temas de actualidad*, Tomo XIV, 2006: 288

[...]Parece que en esta época los pueblos obedecen más a sus pasiones que a sus intereses. [...]Es bastante enigmático. Yo no sé decirlo. Es como si, al reunirse una multitud, por no decir unos millones de hombres, todas las adquisiciones éticas de los individuos se esfumasen y no restasen sino las actitudes anímicas más primitivas, arcaicas y brutales. (Freud, S., *De guerra y muerte*, temas de actualidad, Tomo XIV, 2006: 288: 289)

Duradera o no, hay algo que acusa Freud como uno de los efectos que la guerra ha producido y es esta ceguera – que hemos mencionado brevemente párrafos atrás- que no permite, probablemente, ver lo insensato y absurdo de sus conductas: también el hombre melancólico manifiesta algo que no puede ver, el hombre melancólico «sabe a quién perdió, pero no lo que perdió con él».<sup>96</sup>

Este proceso puede abreviarse: ni el soldado ni el hombre melancólico renuncian sino al contrario, hacen de la guerra y de su pérdida el escenario para traer a la superficie sus mociones más íntimas y primitivas. Esta negativa a renunciar viene junto a una especie de ceguera, y esto provoca que un saber permanezca para ellos oculto.

¿Qué sucede con la actitud hacia la muerte en los soldados y el hombre melancólico? Como puede leerse en una cita anterior sobre el hombre primordial, la actitud que tenía era contradictoria: por un lado respetaba a la muerte y la reconocía como aniquiladora de la vida, y por otro lado la negaba. Esta segunda actitud es la que manifiesta el soldado, él, al igual que el hombre primordial, concibe la muerte del otro como justa. No conocieron reparos para provocarla:

Frente al cadáver de la persona amada no sólo nacieron la doctrina del alma, la creencia en la inmortalidad y una potente raíz de la humana consciencia de culpa, sino los primeros preceptos éticos. El primer mandamiento, y el más importante, de esa incipiente consciencia moral decía «No matarás» se lo adquirió frente al muerto amado, como reacción frente a la satisfacción del odio que se escondía tras el duelo,

---

<sup>96</sup> Freud, S., *Duelo y Melancolía*, Tomo XIV, 2006: 243

y poco a poco se extendió al extraño a quien no se amaba y, por fin, también al enemigo.

En este último caso, el hombre civilizado ya no siente esa reacción. Cuando la pugna salvaje de esta guerra se ha decidido, los combatientes victoriosos regresarán a su hogar, junto a su mujer y a sus hijos, y lo harán impertérritos y sin que los turbe pensar en los enemigos a quienes dieron muerte en la lucha cuerpo a cuerpo o mediante las armas de largo alcance» (Freud, S., De guerra y muerte, temas de actualidad, Tomo XIV, 2006:296)

En el individuo combatiente no parece existir culpa alguna ni dolor por las muertes provocadas. Esta ausencia de afectos hacia la muerte permaneció también en el hombre primordial, pero cuando un ser querido murió y sufrió por esa un terrible dolor, su actitud ante la muerte cambió: «el salvaje [...] en modo alguno es un matador sin remordimiento; cuando vuelve a casa triunfante de la empresa bélica, no osa pisar su aldea ni tocar a su mujer antes de limpiarse de sus hechos de muerte por medio de una expiación a menudo prolongada y trabajosa. [...] El salvaje teme todavía la venganza del espíritu aniquilado».<sup>97</sup> Y líneas más adelante Freud escribirá que en ese temor, cuya base es la superstición, se oculta un filón de fina sensibilidad ética que los hombres civilizados hemos perdido.

Si los individuos que se quedan en casa y el hombre en duelo presentan un conocimiento de sí mismos más vulnerable y mortal, el hombre combatiente expresa lo contrario: «Más frecuentemente ha de ser el heroísmo instintivo e impulsivo que prescinde de cualquier motivación de esa índole y sencillamente arrastra el peligro, tras asegurarse, como Juancito Picapiedra, el personaje de Anzengruber: «eso nunca puede sucederte a ti»».<sup>98</sup>

Así, mientras los individuos pacíficos conciben su vulnerabilidad, los soldados parecen negarla, y con ella desmentir a la muerte, su actitud hacia la muerte es

---

<sup>97</sup> ídem: 297

<sup>98</sup> ídem: 298

aquella que el hombre primitivo mantenía con sus enemigos, aquella que la concebía como justa y de la cual se sentían intocables.

Esta guerra ha provocado en una parte de los individuos la desilusión y el cambio de actitud hacia la muerte; quedarse en casa supone resguardarse, preservar en la singularidad y el rechazo una épica propia. En otros individuos, como los soldados, ha despertado sus mociones más íntimas y primitivas, han expresado una actitud hacia la muerte que la desmiente, la desvaloriza: «Nos fuerza [la guerra] a ser otra vez héroes que no pueden creer en la muerte propia: nos señala a los extraños como enemigos cuya muerte debe procurarse o desearse; nos aconseja pasar por alto la muerte de personas amadas».<sup>99</sup>

En relación a la actitud hacia la muerte del hombre melancólico, si el hombre en duelo procura superar su relación con el objeto perdido al no querer compartir el mismo destino que éste, al hombre melancólico y al soldado les es imposible aceptar o importarle la premisa de un final trágico y por tanto, tener ante la muerte una actitud que la desmiente o por lo menos despojada de su necesaria presencia y rebajada como muerte contingente.

En su artículo *La psicología de las masas y análisis del yo*<sup>100</sup>, Freud presta singular atención a la iglesia y al ejército, a quienes concibe como masas artificiales, para desentrañar lo que de ellas las hace tan peculiares: «Iglesia y ejército son masas artificiales, vale decir, se emplea cierta compulsión externa para prevenir su disolución e impedir alteraciones en su estructura».<sup>101</sup> En ellas puede observarse «la falta de libertad dentro del individuo dentro de ellas»;<sup>102</sup> «falta de libertad» que hemos visto presente también en el hombre melancólico

Dentro de la segunda masa, el ejército, encontramos al soldado, éste, siendo integrante de una masa, expresa el siguiente carácter:

---

<sup>99</sup> ídem: 300

<sup>100</sup> Freud, S., (2006 [1920]), *Psicología de las masas y análisis del yo*, Tomo XVIII. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

<sup>101</sup> Freud, S., *La psicología de las masas y análisis del yo*, Tomo XVIII, 2006:89

<sup>102</sup> ídem:91

Tenemos derecho a decirnos que las extensas ligazones afectivas que discernimos en la masa bastan por sí solas para explicar uno de sus caracteres: la falta de autonomía y de iniciativa en el individuo, la uniformidad de su reacción y con la de todos los otros, su rebajamiento a individuos-masa, por así decir. Pero, si la consideramos como un todo, la masa exhibe algo más: los rasgos de debilitamiento de la actividad intelectual, desinhibición de los afectos, incapacidad de moderarse y de diferir la acción, tendencia a trasgredir todas las barreras de la exteriorización de los sentimientos y a su total descarga de la acción. [...] Así recibimos la impresión de un estado en que la moción afectiva del individuo y su acto intelectual personal son demasiado débiles para hacerse valer por sí solos, viéndose obligados a aguardar su potenciación por la repetición uniforme de parte de los otros (Freud, S., Psicología de las masas y análisis del yo, Tomo XVIII, 2006:111).

La «imitación» del soldado para con el ejército, ese desvanecerse en una identidad homogénea, a costa de perder la propia, no dista de la «imitación» del hombre primitivo para con sus costumbres; la unión de realidades, los objetos duplicados, pero siempre originales, nos recuerda también al hombre melancólico; nos recuerda a la «identificación primaria» tan presente en él, en el soldado y el hombre primitivo.

Esto implica que en el soldado, como en el hombre melancólico, su «examen de la realidad» se perturba y su visión del mundo puede llegar incluso, como en el caso del hombre melancólico, al delirio.

Siguiendo con su análisis Freud sostiene que si el soldado (integrado en una masa, desprovisto de identidad) está tan unido al ejército y a su conductor, es en razón de una «identificación»; el soldado ha puesto a su superior (conductor) en el lugar de su ideal. El objeto que representa al superior del ejército se ha fusionado con el ideal del Yo del soldado, a este fenómeno de fusión con el ideal del Yo Freud lo llamará *introyección*, aunque por momentos lo nombre también como «identificación»; la diferencia con el hombre melancólico es que éste, el hombre melancólico, se identifica y fusiona con su objeto para luego ubicar parte

en el superyó, mientras que el soldado fusiona su objeto (su superior) con su ideal del Yo: «Una masa [ejército] de estas características, es una multitud de individuos [soldados] que han puesto un objeto [superior], uno y el mismo, en el lugar de su ideal del Yo». <sup>103</sup>

El soldado es, como diría Freud al referirse a los integrantes de las masas artificiales, un «animal de la horda»; es el hombre primitivo de una horda dirigida por un jefe.

Hay un rasgo que, aunque poco frecuente, puede presentarse en el hombre melancólico; el hombre melancólico también, como el soldado, puede fusionar su objeto con el ideal del yo en lugar del superyó. Se trata de la manía en el hombre melancólico:

Retengamos, para evitar oscuridades: Sobre la base de nuestro análisis del yo es indudable que, en el maníaco, yo e ideal del yo se han confundido, de suerte que la persona, en un talante triunfal, y de autoarrobamiento que ninguna autocrítica perturba, puede regocijarse por la ausencia de inhibiciones, miramientos y autorreproches. Es menos evidente, aunque muy verosímil, que la miseria del melancólico sea la expresión de una bipartición tajante de ambas instancias, en que el ideal, desmedidamente sensible, hace salir a luz de manera despiadada su condena del yo en el delirio de insignificancia y en la autodenigración. [...]El vuelco a la manía no es un rasgo necesario en el cuadro de la depresión melancólica. [...] hasta ahora comprendemos aquellos casos en que el objeto fue resignado porque se había mostrado indigno del amor. Entonces se lo vuelve a erigir en el interior del yo por identificación, y es severamente amonestados por el ideal del yo. (Freud, S., La masa y la horda primordial, Tomo XVIII, 2006: 125-26).

---

<sup>103</sup> ídem: 109

## El héroe

Delimitar a lo que por héroe nos referimos resulta difícil, ya que el mismo Freud utiliza esta palabra indiscriminadamente: les dice héroes a los soldados que participan en la Primera Guerra Mundial; héroe también es el protagonista de un cuento. Moisés es héroe y héroes son aquellos personajes aventureros y atrevidos de los cuales tenemos noticia por medio de las mitologías.

En el ensayo *Tótem y tabú*, al finalizar el último capítulo, Freud concluye su tesis sobre la horda primitiva y la banda de jóvenes con la idea de «unas huellas imperecederas en la historia de la humanidad», creadas a partir de «formaciones sustitutivas»: aquello que de tiempo atrás aconteció con la banda de jóvenes y el padre de la horda dejó rastro en la mitología griega.

Siguiendo el ensayo de Reinach sobre la muerte de Orfeo y apoyado en las observaciones de Robertson Smith sobre la escena del banquete totémico, Freud escribe: «Una banda de personas, todas de las cuales reciben el mismo nombre y se visten igual, rodean a una persona sola, de cuyos dichos y actos están todos pendientes: son el coro y el figurante del héroe, originariamente único».<sup>104</sup>

Esta idea sobre el origen del héroe que Freud construye le permitirá discernir la similitud entre el padecer del héroe de la tragedia griega y la culpa trágica:

El héroe de la tragedia debía padecer; este es, todavía hoy, el contenido esencial de una tragedia. Había cargado con la llamada «culpa trágica», no siempre de fácil fundamentación; a menudo no es una culpa en el sentido de la vida civil. Casi siempre consistía [la culpa trágica] en la sublevación contra una autoridad divina o humana, y el coro acompañaba al héroe con sus sentimientos de simpatía, procuraba disuadirlo, alertarlo, moderarlo, y cuando él, por su osada empresa,

---

<sup>104</sup> Freud, S., *Tótem y tabú*, Tomo XIII, 2006:157



había hallado el castigo que se juzgaba merecido, lo lamentaba. (Freud, S., Tótem y tabú, 2006: 157)

Y con esta idea del origen del héroe y la culpa trágica Freud resuelve, en razón de la necesidad del héroe de padecer por la culpa trágica, hacer del héroe la reencarnación del padre primordial:

Tiene que padecer porque él es el padre primordial, el héroe de aquella gran tragedia de los tiempos primordiales que halla aquí una repetición tendenciosa: y la culpa trágica es la que él debe asumir para descargar al coro de su propia culpa. La escena que se desarrolla en el teatro procede de la escena histórica en virtud de una adecuada desfiguración; se dirá: al servicio de una refinada hipocresía. En aquella antigua y efectiva realidad, fueron justamente los miembros del coro quienes causaron el padecimiento del héroe; en cambio, aquí ellos agotan su papel en la simpatía y en el lamento, y el héroe mismo es culpable de su padecer. El crimen que sobre él se descarga, la arrogancia y la revuelta contra una gran autoridad, es justamente el que en la realidad efectiva pesa sobre los miembros del coro, la banda de hermanos. Así el héroe trágico -todavía contra su voluntad -es convertido en el redentor del coro (Freud, S., Tótem y tabú, 2006: 157).

Se trata de dos escenarios sobre el origen y desarrollo del héroe: en el primero, coro y héroe estaban representados en unidad; en este primer momento son los miembros del coro los que causan el padecimiento del héroe y no es hasta el segundo escenario cuando el coro se limita a la simpatía y al lamento, que el héroe es culpable de su propio padecer.

Este desarrollo de la figuración del héroe, dirá Freud, está al servicio de una refinada hipocresía. Ahora bien, ¿qué relación existe entre este héroe trágico y el hombre melancólico? Para poder responder es necesario destacar algunos detalles de este héroe trágico; es la reencarnación del padre primordial y además debe padecer castigo justo por, en la mayoría de las veces, sublevarse contra una autoridad divina o humana. Aquí vemos cómo entonces el héroe trágico está en posición de una «necesidad de castigo» por haber infringido algo y por tanto

sus actos, que son la hazaña misma de su condición de héroe, sirven de expiación.

Freud ve al héroe trágico también como un personaje redentor. Este tipo de desventura y necesidad de castigo se aprecia también en el hombre melancólico; la melancolía, dirá Freud, se singulariza por una disminución en el sentimiento de sí que se exterioriza en autoreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo.

El hombre melancólico espera repulsión y castigo por parte de los demás, tiene necesidad de castigo porque él mismo se siente culpable de la pérdida de su objeto de amor. Es lícito aquí preguntarnos en qué medida la necesidad de castigo por la culpa trágica que se presenta en el héroe es similar a la del hombre melancólico.

Freud menciona que este delirio de insignificancia que se presenta en la melancolía es predominantemente moral. Podemos suponer que si el héroe es el padre primordial que asumió la culpa del grupo de jóvenes que le dieron muerte, su necesidad de castigo es también predominantemente moral: «Los héroes son, sobre todo, rebeldes sublevados contra Dios o contra alguna divinidad, y el sentimiento de la propia miseria que asalta al más débil frente a la potencia divina está destinado a experimentarse con placer, tanto por vía de una satisfacción masoquista cuanto por el goce directo de una personalidad cuya grandeza es, empero, destacada».<sup>105</sup>

Años después Freud escribiría sobre el masoquismo moral; en él, a diferencia de otros padeceres masoquistas, lo que importa es el padecer como tal. El masoquismo moral establece relación con el sentimiento de culpa: «Hemos atribuido al superyó la función de la consciencia moral, y reconocido en el sentimiento de culpa la expresión de una tensión entre el yo y el superyó. El yo reacciona con sentimientos de culpa (angustia de la conciencia moral) ante la

---

<sup>105</sup> Freud, S., *Personajes psicopáticos en el escenario*, Tomo VII, 2006: 278

percepción de que no está a la altura de los reclamos que le dirige su ideal, su superyó». <sup>106</sup>

Este superyó, que provocará con sus exigencias el aumento del sentimiento de culpa, empieza con los progenitores y recibe influencias de otros personajes de autoridad. La última figura de esta serie será para Freud el oscuro poder del destino: «Es poco lo que puede objetarse al literato holandés Multatuli cuando sustituye el destino de los griegos por la pareja divina razón y necesidad; pero todos los que trasfieren la guía del acontecer universal a la providencia, a Dios, o a Dios y a la naturaleza, son sospechosos de sentir a estos poderes, no obstante ser los más exteriores y los más remotos, como si fueran una pareja de progenitores -vale decir, mitológicamente- y de creerse enlazados con ellos por ligazones libidinosas. En mi obra *El yo y el Ello* (193b) he intentado derivar también la angustia realista de muerte de los seres humanos de una concepción, como esta, parental, del destino. Parece muy difícil librarse de ella». <sup>107</sup>

El hombre melancólico por tanto se ha sublevado contra una figura de autoridad (llámese destino, o vida o muerte o amor), sea cual fuera, su necesidad de castigo tiene esta osadía; él también deseó la aniquilación de su objeto de amor, y aun cuando quedara sólo en pensamiento el superyó actúa contra el yo como si en verdad fuera culpable. El héroe de la tragedia y el hombre melancólico tienen por común la necesidad de castigo por sublevarse ante alguna autoridad:

Por otra parte, este último crea la tentación de un obrar «pecaminoso», que después tiene que ser expiado con los reproches de la conciencia moral sádica (como tantos tipos rusos de carácter) o con el castigo del destino, ese gran poder parental. Para provocar el castigo por parte de esta última subrogación de los progenitores, el masoquista se ve obligado a hacer cosas inapropiadas, a trabajar en contra de su propio beneficio, destruir las perspectivas que le abren en el mundo real y, eventualmente, aniquilar su propia existencia real. (Freud, S., *El problema económico del masoquismo*, Tomo XIX, 2006:175)

---

<sup>106</sup> Freud, S., *El problema económico del masoquismo*, Tomo XIX, 2006: 172

<sup>107</sup> Ídem:174

En otro momento Freud detecta un rasgo común en algunas novelas y cuentos que han sido obra –en palabras de Freud– de los menos pretenciosos narradores:

Todos ellos tienen un héroe situado en el centro del interés y para quien el poeta procura por todos los medios ganar nuestra simpatía; parece protegerlo, se diría, con una particular providencia. Si al terminar el capítulo de una novela he dejado al héroe desmayado, sangrante de graves heridas, estoy seguro de encontrarlo, al comienzo del siguiente, objeto de los mayores cuidados y en vías de restablecimiento; y si el primer tomo terminó con el naufragio, en medio de la tormenta, del barco en que se hallaba nuestro héroe, estoy seguro de leer, al comienzo del segundo tomo, sobre su maravilloso rescate, sin el cual la novela no habría podido continuar. El sentimiento de seguridad con el que yo acompaño al héroe a través de sus azarosas peripecias es el mismo con el que un héroe real se arroja al agua para rescatar a alguien que se ahoga, o se expone al fuego enemigo para tomar por asalto una batería; es ese genuino sentimiento heroico al que uno de nuestros mejores poetas ofrendó esta preciosa expresión: «eso nunca puede sucederte a ti» (Anzengruber). (Freud, S., *El creador literario y el fantaseo*, Tomo IX, 2006:132)

En esta cita se vuelve a mostrar a un héroe en acción, con un sentimiento de invulnerabilidad que lo gobierna y lo incita, bajo la creencia de que ningún peligro puede sucederle a toda hazaña donde pueda satisfacer su genuino sentimiento heroico.

Encuentra esta descripción del héroe nuevamente similitud con lo que Freud creía era el comportamiento del padre de la horda: «El padre de la horda primordial era libre. Sus actos intelectuales eran fuertes e independientes aun en el aislamiento, y su voluntad no necesitaba ser refrenada por los otros».<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Freud, S., *Psicología de las masas y análisis del yo*, Tomo XVIII, 2006:117

El comportamiento del héroe y del hombre melancólico es radicalmente opuesto: mientras que el héroe es impulsado a realizar grandes hazañas, el hombre melancólico muestra una voluntad de acción demasiado débil, no lo gobierna un sentimiento de invulnerabilidad sino un delirio de insignificancia.

Cabe preguntar si esta radical diferencia hace superficial cualquier otra similitud que pueda discernir entre ellos. Incluso cuando esta diferencia, que parece además ser un rasgo distintivo de cada personaje, se origina mediante fenómenos psíquicos similares: para que el héroe adquiriera un yo majestuoso y con él su genuino sentimiento heroico fue necesario que, como en el padre de la horda, su yo estuviera poco ligado libidinosamente, y que por tanto no amara a nadie fuera de sí mismo y amara a los otros sólo en la medida en que servían a sus necesidades, y por tanto su yo no daba a otros objetos nada en exceso.<sup>109</sup>

Así el héroe se reviste con intenso narcisismo para realizar sus acciones. Por su parte, el hombre melancólico también se libera de las ligazones libidinales de su objeto: su proceso es el mismo que llevó al héroe a su sentimiento de invulnerabilidad sólo que con una diferencia crucial; en el hombre melancólico toda esa energía extraída de los objetos no recae en el yo sino en el superyó; con una actitud pasivo-masoquista el hombre melancólico resigna su propia voluntad a los crueles e imperiosos designios de su ideal.

Mientras que el hombre melancólico se vincula e identifica con el objeto perdido ante el superyó, y con ello ingresa a una actitud pasivo-masoquista, el héroe se identifica con su ideal, adquiriendo así una actitud activa-masoquista (actitud que quiebra su identidad). Freud hace uso de estas diferencias con respecto a las identificaciones con el objeto o con el ideal de objeto para dar cuenta sobre cómo, en algunos casos, se puede pasar de una melancolía a una manía:

[En la manía] su ideal se disuelve temporariamente en el yo después que lo rigió antes con particular severidad. [...] en el maniaco, yo e ideal del yo se han confundido, de suerte que la persona, en un talante

---

<sup>109</sup> ídem: 117

triumfal y de autoarrobamiento que ninguna autocrítica perturba, puede regocijarse por la ausencia de inhibiciones, miramientos y autoreproches. (Freud, S., Psicología de las masas y análisis del yo, Tomo XVIII:125)

Aunque el vuelco a la manía no es un rasgo distintivo de la melancolía, la manía puede acontecer: «Una melancolía psicógena de esta clase puede desembocar en manía, y este ciclo repetirse varias veces, tal como en una melancolía en apariencia espontánea».<sup>110</sup>

Tanto en la melancolía psicógena y la melancolía espontánea Freud ve «el factor de la rebelión periódica del yo contra el ideal del yo».<sup>111</sup> El héroe como el hombre melancólico «sería estimulado a rebelarse por el maltrato que experimenta por parte de su ideal».<sup>112</sup> El héroe presenta aquí mayor similitud con la manía, y por tanto su relación sostenida por la «identificación primaria» lo mantiene en íntima similitud con el hombre melancólico. Es la manía lo que permite al héroe, siendo héroe, optar a la épica. La figura del héroe tiene otras funciones:

Por eso, no puede ocurrir de otro modo: es en el mundo de la ficción, en la literatura, en el teatro, donde tenemos que buscar el sustituto de lo que falta a la vida. Ahí todavía hallamos hombres que saben morir, y aun que perpetran la muerte de otro. Y solamente ahí se cumple la condición bajo la cual podríamos reconciliarnos con la muerte: que tras todas las vicisitudes de la vida nos reste una vida intocable. Es por cierto demasiado triste que en la vida haya de suceder lo que en el ajedrez, donde una movida en falso puede forzarnos a dar por perdida la partida; y encima con esta diferencia: no podemos iniciar una segunda partida, una revancha. En el ámbito de la ficción hallamos esa esa multitud de vidas que necesitamos. Morimos identificados con un héroe, pero le sobrevinimos y estamos prontos a morir una segunda vez con otro, igualmente incólumes. (Freud, S., De guerra y muerte.

Temas de actualidad, Tomo XIV, 2006:292).

---

<sup>110</sup> ídem: 125

<sup>111</sup> ídem: 126

<sup>112</sup> ídem: 126

Lo que le falta a la vida y viene a ofrecer la figura del héroe es un saber morir y la posibilidad de, aun contra todas las vicisitudes de la vida, que quede una vida intocable: estos héroes ya no son los héroes de la tragedia griega, no tienen un desenlace trágico sino glorioso, son inmortales, no importa cuánto la vida los asedie y castigue al final gozarán su vida como si ésta nunca hubiese sido dañada.

Son héroes ya no de la tragedia sino de la épica. «La épica está destinada principalmente a posibilitar el goce de la gran personalidad heroica en su triunfo, mientras que el drama desciende hasta lo hondo de las posibilidades afectivas, plasma para el goce los propios presagios de desdicha y por eso muestra al héroe derrotado en su lucha, con una complacencia casi masoquista».<sup>113</sup>

Son héroes que como las fantasías ayudan a rectificar la insatisfactoria realidad y por tanto cada héroe como cada fantasía deviene en un cumplimiento de deseo. En estos héroes no predominan «las huellas imperecederas del pasado», y aunque no las excluye sí parece ponderar «una marca temporal»:

El nexo de la fantasía con el tiempo es harto sustantivo. Es lícito decir: una fantasía oscila en cierto modo entre tres tiempos, tres momentos temporales de nuestro representar. El trabajo anímico [la creación de la fantasía] se anuda a una impresión actual, a una ocasión del presente que fue capaz de despertar los grandes deseos de la persona; desde ahí se remonta al deseo de una vivencia anterior, infantil las más de las veces, en que aquel deseo se cumplía, y entonces crea una situación referida al futuro, que se figura como cumplimiento de ese deseo, justamente el sueño diurno o la fantasía, en que van impresas las huellas de su origen en la ocasión y en el recuerdo. Vale decir, pasado, presente y futuro son como las cuentas de un collar engarzado por el deseo. (Freud, S., *El creador literario y el fantaseo*, Tomo IX, 2006:130).

---

<sup>113</sup> Freud, S., *Personajes psicopáticos en el escenario*, Tomo VII, 2006:278

La «ocasión del presente», que implica la falta que en la figura del héroe se sutura, está gobernada por un «no saber morir» y por una «vida vulnerable», parecida a un juego de ajedrez: «Es por cierto demasiado triste que en la vida haya de suceder lo que en el ajedrez, donde una movida en falso puede forzarnos a dar por perdida la partida; y encima con esta diferencia: no podemos iniciar una segunda partida, una revancha. En el ámbito de la ficción hallamos esa multitud de vidas que necesitamos».<sup>114</sup>

La «vivencia anterior» entonces, infantil o no, implicó un «tratamiento convencional de la muerte», esto es un héroe invulnerable que desmiente a la muerte, mientras que la vida tras la Primera Guerra Mundial empezaba a creer en ella: «Los hombres mueren realmente; y ya no individuo por individuo, sino multitudes de ellos, a menudo decenas de miles un sólo día».<sup>115</sup>

Esta actitud convencional que desvaloriza la importancia de la muerte, además del héroe, estaba presente en el hombre primordial, en los soldados, en el hombre melancólico y en el niño: «Esa inmortalidad del Yo que la fuerza de la realidad asedia duramente, ha ganado su seguridad refugiándose en el niño».<sup>116</sup>

Freud en su artículo *El motivo de la elección del cofre*<sup>117</sup> da cuenta de cómo, a partir de ciertas desfiguraciones, en el mundo de la ficción la muerte aparece ante el héroe sólo como causa de una mala elección. En *El mercader de Venecia* de Shakespeare analiza la escena de la elección de los pretendientes a partir de tres cofres:

La hermosa y prudente Porcia está obligada, por voluntad de su padre, a tomar de sus cortejantes por esposo sólo a quien escoja el correcto de tres cofrecillos que se le presenten. Uno es de oro, otro de plata y el tercero de plomo; el correcto es aquel que encierra su retrato. Ya han fracasado dos cortejantes que escogieron oro y plata. Bassanio, el

---

<sup>114</sup> Freud, S., *De guerra y muerte. Temas de actualidad*, Tomo XIV, 2006:292

<sup>115</sup> ídem: 292

<sup>116</sup> ídem: 88

<sup>117</sup> Freud, S., (2006 [1913]). *El motivo de la elección del cofre*, Tomo XII. Buenos Aires: Amorrortu Editores.



tercero, se decide por el plomo; gana así a la novia, de quien poseía las simpatías ya antes de la prueba del destino. Cada uno de los pretendientes había justificado su decisión con un discurso de alabanza al material por él escogido, a la vez que desprecio de los otros dos. En este sentido, la tarea más difícil le cupo al afortunado tercer pretendiente: es poco, y suena forzado, lo que atina a decir para glorificación del plomo. Si en la práctica psicoanalítica nos sugiera un discurso así, sospecharíamos unos motivos secretos tras la argumentación insuficiente. (Freud, S., El motivo de la elección del cofre, Tomo XII, 2006:307)

Freud, apoyado en otras interpretaciones sobre el cuento y su significado, invierte la escena central; ya no será tres hombres eligiendo un cofre sino un hombre frente a la difícil tarea de elegir un cofre de tres posibles. Esta inversión lo conduce a pensar que se trata de un hombre que tiene que elegir entre tres mujeres, nueva figuración que encuentra parecido en otra escena de Shakespeare: «El viejo rey Lear decide repartir en vida su reino entre sus tres hijas según la medida del amor que le muestren. Las dos mayores, Goneril y Regan, se deshacen en juramentos y alabanzas de su amor; en cambio, la tercera, Cordelia, se rehúsa a hacerlo. El habría debido reconocer este amor recatado, sin palabras, de la tercera, y recompensarlo; pero se equivoca sobre ella, la repudia y reparte el reino entre las otras dos, para su propio infortunio y el de todos».<sup>118</sup>

Haciendo un breve recorrido por otros mitos donde se presentan similares escenarios sobre la elección, Freud escribe que tanto en las escenas de los cuentos de Shakespeare y los mitos relacionados se trataría de las tres hermanas del destino, las Moiras, o Parcas o Nornas, de las cuales la tercera se llama Atropos, la inexorable. Así, la verdad que estaría oculta en estos cuentos es que «eligiéndose libremente entre tres mujeres, la elección siempre recae sobre la muerte; y nadie elige la muerte, de quien se es víctima por una fatalidad».<sup>119</sup>

---

<sup>118</sup> ídem: 309

<sup>119</sup> ídem: 314

Líneas después Freud argumenta que la creación de estas hermanas del destino advierte al ser humano que también él es parte de la naturaleza y por eso está sometido a la inexorable ley de la muerte, agrega también que tras ese sometimiento que implicaba verse vulnerable y condenado a morir el hombre se reveló; usó la actividad de su fantasía para satisfacer sus deseos insatisfechos en la realidad. El hombre ocultó su condición de vulnerable cambiando la versión: la diosa de la muerte se sustituyó por la diosa del amor, el héroe entonces ya no elige a la muerte sino al amor. Este cambio de elección es otra característica de su épica; es preferir el amor -que no excluye a la muerte- a la muerte.

Tras este análisis Freud ve en Cordelia, a quien el Rey Lear dio muerte y culmina llevando su cuerpo al escenario, a la diosa de la muerte. El autor invierte la escena: «Es la diosa de la muerte quien se lleva al héroe muerto fuera del campo de batalla, como las Valquirias en la mitología alemana. Una sabiduría, con el ropaje del mito primordial, aconseja al hombre anciano renunciar al amor, escoger la muerte, reconciliarse con la necesidad de fenecer».<sup>120</sup>

Con arduo análisis puede verse lo que subyace en la figura del héroe, pero éste se ha constituido como el que elige al amor y escapa a la muerte. El héroe niega la necesidad de morir que el ropaje del mito primordial aconseja, y esto es así porque «el poeta presentó la realidad bajo una luz mentirosa, en el sentido de su añoranza. Inventó el mito heroico.

Héroe fue el que había matado, él solo, al padre (el que en el mito aparecía todavía como monstruo, totémico). Así como el padre había sido el primer ideal del hijo varón ahora el poeta creaba el primer ideal del yo en el héroe que quiso sustituir al padre».<sup>121</sup> Y aquellos que comprenden al poeta, quienes han sido elevados hasta sus propias fantasías con la figura del héroe, pueden identificarse con él sobre la misma referencia añorante al padre primordial.<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> ídem: 316

<sup>121</sup> Freud, S., *Psicología de la masas y análisis del yo*, Tomo XVIII, 2006:129

<sup>122</sup> ídem:129

Freud en el *Moisés y la religión monoteísta*<sup>123</sup> hace una delimitación más explícita con respecto al personaje del héroe: un héroe es quien, osado, se alzó contra su padre y triunfante lo ha vencido. Moisés fue para Freud héroe porque cumplió con una vida heroica. Fue hijo de padres nobles, su nacimiento estuvo envuelto de dificultades, y en algún momento es abandonado y recogido por una familia humilde, al paso de los años se venga del padre y alcanza reconocimiento, logra grandeza y fama.

Moisés, al igual que los otros dos tipos de héroes aquí analizados, se identifica con su ideal del yo de tal suerte que él mismo se vuelve libertador de su pueblo. Moisés se pone en el lugar de su ideal, petición que, según Freud, la Iglesia católica pide a sus creyentes:

La situación es diferente en la Iglesia católica. Todo cristiano ama a Cristo como su Ideal y se siente ligado a los otros cristianos por identificación. Pero la iglesia le pide algo más, identificarse con Cristo y amar a los otros cristianos como Él los ha amado. En ambos lugares, por tanto, la Iglesia exige completar la posición libidinal dada por la formación de masa. La identificación debe suceder ahí donde se produjo la elección de objeto, y el amor de objeto, ahí donde está la identificación.<sup>124</sup>

Este tipo de identificación, como se ha visto, se encuentra presente en la manía, enfermedad que a veces deviene de la melancolía. El hombre en duelo también puede identificarse con el héroe, pero a diferencia del hombre melancólico la identificación es «identificación secundaria» y por tanto ausente de la fusión que causa la «identificación primaria».

El espectador vivencia demasiado poco; se siente como «miserio desecho a quien no puede pasarle nada»; hace tiempo ahogó su orgullo, que situaba a su yo en el centro de la fábrica del universo; mejor dicho, se vio obligado a desplazarlo: querría sentir, obrar y crearlo todo

---

<sup>123</sup> Freud, S., (2006 [1937]). *Moisés y la religión monoteísta*, Tomo XXIII. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

<sup>124</sup> Freud, S., *Psicología de las masas y análisis del yo*, Tomo XVIII, 2006:127

a su albedrío; en suma, ser un héroe. Y el autor del drama se lo posibilita, permitiéndole la identificación con un héroe.[...] Esa promoción de su persona al heroísmo no sería posible sin dolores, sin penas, sin graves tribulaciones que casi le cancelarían el goce; bien sabe que sólo posee una vida, que podría perder en uno de esos combates contra la adversidad. Por eso la premisa de su goce; o sea: el penar es amortiguado por la certeza que, en primer lugar, es otro el que ahí, en la escena, actúa y pena, y en segundo lugar, se trata sólo de un juego teatral que no puede hacer peligrar su seguridad personal. (Freud, S., Personajes psicopáticos en el escenario, Tomo VII, 2006:278).

El hombre en duelo goza al identificarse con el héroe, lo hace a través de su figura, como el espectador, el hombre en duelo permanece atento a su «examen de realidad»; sabe de su ilusión y fantasía, sabe que él no es un héroe. La épica que ha construido para el héroe no es su épica. El héroe no sabe que su rostro original es la del hombre melancólico. No sabe que el hombre melancólico, a veces, en la manía, logra franquear el quiebre de su identidad y constituirse héroe bajo una épica ajena.

# Los destinos

## Vivir por amor

Es necesario hablar del amor; no ya de la actitud ante él sino de las maneras de amar que el psicoanálisis desentraña: es necesario ver cómo ama el hombre en duelo y cómo ama el hombre melancólico. Hasta qué punto el amor que profesan es de una actitud distinta.

Un «amor sensual», que sería para Freud el «amor común», «no es más que una investidura de objeto de parte de las pulsiones sexuales con el fin de alcanzar la satisfacción sexual directa».<sup>125</sup> Este «amor común» tiene dos características: o el objeto de amor es sobrestimado y se ama con cierta «ceguera de amor»:

En el marco de este enamoramiento, nos ha llamado la atención desde el comienzo el fenómeno de la sobrestimación sexual: el hecho de que objeto amado goza de cierta extensión de la crítica, sus cualidades son mucho más estimadas que en las personas a quienes no se ama o que en ese mismo objeto en la época en que no era amado. A raíz de una represión o posposición de las aspiraciones sensuales, eficaz en alguna medida, se produce este espejismo: se ama sensualmente al objeto sólo en virtud de sus excelencias anímicas; y lo cierto es que ocurre lo contrario, a saber, únicamente la complacencia sensual pudo conferir tales excelencias. El afán que aquí falsea es el de la idealización. Pero esto nos permite orientarnos mejor; discernimos que el objeto es tratado como el yo propio, y por tanto en el enamoramiento afluye al objeto una medida mayor que la libido narcisista. Y aun en muchas formas de la elección amorosa salta a la vista que el objeto sirve para sustituir un ideal del yo propio, no alcanzado. Se ama en virtud de perfecciones a que se ha aspirado para el yo propio y que ahora a uno le gustaría

---

<sup>125</sup> Freud, Psicología de las masas y análisis del yo, Tomo XVIII, 2006:105

procurarse, para satisfacer su narcisismo, por este rodeo. (Freud, S., Psicología de las masas y análisis del yo, Tomo XVIII, 2006: 106)

O bien, la idealización alcanza un extremo tal en el objeto amado que el yo pierde fuerza: «El yo resigna cada vez más todo reclamo, se vuelve más modesto, al par que el objeto se hace más grandioso y valioso; al final llega a poseer todo el amor de sí mismo del yo y la consecuencia natural es el sacrificio de éste». <sup>126</sup>

Al primer caso Freud lo llamó «fascinación», y consiste en un yo que se ha enriquecido con las propiedades del objeto. Al segundo, la «servidumbre enamorada»; «[un yo que] se ha empobrecido y se ha entregado al objeto, le ha concedido el lugar de su ingrediente más importante». <sup>127</sup> En ambas situaciones el resultado es efecto de la identificación, o el objeto se pone en el lugar del yo o en el ideal del yo. Este tipo de mecanismo es el mismo que se presenta con respecto a las figuras del hombre melancólico analizadas anteriormente, incluso en el enamoramiento el «examen de realidad» es afectado por los intereses del yo.

No es asombroso, dice Freud, que el yo tenga por real una percepción si la instancia psíquica encargada del examen de realidad aboga a favor de esta última. Si esto es así, si el amor es tan parecido a ser héroe, soldado o primitivo, ¿de qué amor se estaría hablando cuando se le piensa como destino de vida? Freud parece elegir del «amor sensual», cuya meta es directa y por tanto está destinado a extinguirse con la satisfacción, un amor más perdurable; «para perdurar [el amor sensual] tiene que encontrarse mezclado desde el comienzo con componentes puramente tiernos, vale decir, de meta inhibida, o sufrir un cambio en ese sentido». <sup>128</sup>

Conviene recordar que «La meta {Ziel} de una pulsión es en todos los casos la satisfacción que solo puede alcanzarse cancelando el estado de estimulación en

---

<sup>126</sup> ídem: 100

<sup>127</sup> ídem: 107

<sup>128</sup> ídem: 109

la fuente de pulsión». <sup>129</sup> Mientras que «La experiencia nos permite también hablar de pulsiones de «meta inhibida» en el caso de los procesos a los que se permite avanzar un trecho en el sentido de la satisfacción pulsional, pero después experimentan una inhibición o una desviación. Cabe suponer que también con tales procesos va asociada una satisfacción parcial». <sup>130</sup> Entonces, si hay que elegir, preferible un amor que nos ofrezca satisfacciones parciales.

Hay otro amor cuya comprensión resulta complicada, Freud se muestra confuso ante un amor que prescinde de aspiraciones directamente sexuales y que reconoce como «místico», pero nada nos dice acerca de si este «amor místico» es más deseable que el «amor de meta inhibida» o el «amor común».

Freud en su artículo sobre *Introducción del narcisismo* <sup>131</sup>, al distinguir entre libido de objeto y libido yoica, observa en el «enamoramiento» el estado máximo donde la libido yoica podría reducirse, enriqueciendo la libido de objeto, mientras que en la enfermedad la fórmula se invierte, agregando así otro componente que, si bien supuesto, no del todo explícito; al hombre en duelo la salud, al hombre melancólico la enfermedad: «La persona afligida por un dolor orgánico y por sensaciones penosas resigna su interés por todas las cosas del mundo exterior que no se relacionen con su sufrimiento. Una observación más precisa nos enseña que, mientras sufre, también retira de sus objetos de amor el interés libidinal, cesa de amar». <sup>132</sup>

El amor que es destino de vida se encuentra más cerca de aquél que enriquece al objeto de libido y empobrece al yo, pero este amor no debe ser en exceso pues, como se ha referido con anterioridad, el exceso puede manifestarse como una «servidumbre enamorada» donde el yo es consumido por el objeto.

El enfermo, por tanto, diría Freud, retira sobre su yo sus investiduras libidinales para luego volver a enviarlas (enamorarse) después de curarse. Sólo un hombre

---

<sup>129</sup> Freud, S., *La Pulsión y sus destinos*, Tomo XIV, 2006:118

<sup>130</sup> ídem:118

<sup>131</sup> Freud, S., (2006 [1915]). *La pulsión y sus destinos*, Tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

<sup>132</sup> Freud, S., *Introducción del narcisismo*, Tomo XIV, 2006:79

que no esté enfermo puede amar y el amor sirve para no enfermarse: «Un fuerte egoísmo preserva de enfermar, pero al final uno tiene que empezar a amar para no caer enfermo, y por fuerza enfermará si a consecuencia de una frustración no puede amar».<sup>133</sup>

Pero el amor no se libra de su historia, de la serie de objeto que el hombre que a lo largo de su vida ha ido teniendo y que configuran precisamente su forma de amar:

Aclarémonos esto: todo ser humano, por efecto conjugado de sus disposiciones innatas y de los influjos que recibe en su infancia, adquiere una especificidad determinada para el ejercicio de su vida amorosa, o sea, para las condiciones de amor que establecerá y las pulsiones que satisfará, así como para las metas que habrá que fijarse. (Freud, S., *Sobre la dinámica transferencia*, Tomo XII, 2006:97)

En la práctica psicoanalítica la transferencia cumple un papel determinante para la cura; se trataría de un ejercicio más en la vida amorosa del paciente donde él, con el peculiar abordaje de sus disposiciones innatas y de los influjos que recibió en su infancia, inviste en el médico representaciones-expectativas libidinosas. La investidura no será diferente a otras que se hayan realizado, se atenderá a ser un modelo más dentro del largo recorrido de su vida amorosa. La transferencia es una forma de amar, es un amor que no está satisfecho de manera exhaustiva por la realidad.<sup>134</sup>

Es entonces del todo normal e inteligible que la investidura libidinal aprontada en la expectativa de alguien que está parcialmente insatisfecho se vuelva hacia el médico. De acuerdo a nuestra premisa, esa investidura se atenderá a modelos, se anudará a unos de los clisés preexistentes en la persona en cuestión o, como también podemos decirlo, insertará al médico en una de las «series» psíquicas que el paciente ha formado hasta ese momento. Responde a los vínculos reales con el médico que para semejante seriación se vuelva decisiva

---

<sup>133</sup> ídem: 82

<sup>134</sup> Freud, S., *Sobre la dinámica de la transferencia*, Tomo XII, 2006:98



la «imago paterna» -según una feliz expresión de Jung (1911-12, pág. 164)-. Empero, la transferencia no está atada a ese modelo; también puede producirse siguiendo la imago materna o de un hermano varón. (Freud, S., Sobre la dinámica de la transferencia, 2006:98)

Para Freud la transferencia es la más poderosa palanca del éxito y al mismo tiempo es la más fuerte resistencia al tratamiento: «El enamoramiento [explica Freud en un caso concreto para ejemplificar] existía desde mucho antes, pero ahora la resistencia empieza a servirse de él para inhibir la prosecución de la cura, apartar del trabajo todo interés y sumir al médico analista en un penoso desconcierto».<sup>135</sup>

Alcanzar la cura dependerá de cómo el médico logra manejar a favor del paciente el fenómeno de la transferencia. Se buscará aumentar el sector de la libido susceptible de consciencia y con ello disminuir aquella inconsciente que no presta atención a la realidad objetiva.

El hombre melancólico necesitará convertirse en hombre en duelo, lograr un amor al servicio de la realidad objetiva.<sup>136</sup> El amor implica una desfiguración de la realidad provocada por las expectativas que junto con la libido se invisten al objeto, pero esta modificación no debe desestimar la presencia de la realidad. En la lucha entre el intelecto y la vida pulsional, entre el discernir y el querer actuar, deberá obtenerse la victoria cuya expresión será sanar duramente de la enfermedad.<sup>137</sup>

Años más tarde, en *Puntualizaciones sobre el amor de transferencia*<sup>138</sup>, Freud marca una diferencia importante entre el amor fuera de las sesiones analíticas y el amor que en forma de transferencia se manifiesta en ellas: «Es que el amor de los parientes no puede sanar neurosis alguna. Al psicoanalista no le hace falta

---

<sup>135</sup> Freud, S., *Puntualizaciones sobre el amor de transferencia*, Tomo XII, 2006:166

<sup>136</sup> Freud, S., *Sobre la dinámica de la transferencia*, Tomo XII, 2006:100

<sup>137</sup> ídem: 105

<sup>138</sup> Freud, S., (2006 [1915]). *Puntualizaciones sobre el amor de transferencia*, Tomo XII. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

ser entremetido, pero tiene derecho a proclamarse indispensable para ciertos logros». <sup>139</sup>

¿Qué convierte al amor dentro del consultorio del médico en agente de cura y por qué el amor de los parientes no puede ser también promotor de ella? Freud ofrece algunas respuestas: el psicoanalista haría que ese enamoramiento del paciente se desvelara, mostrando lo que en él hay oculto y restableciendo a partir de ese amor la contribución que ese desvelamiento otorgó a la cura, esto debe lograrse en abstinencia.

El médico no debe responder al amor confeso de su paciente, no debe aceptar ni responder al amor, pero tampoco debe exhortar al paciente, tan pronto como confesó su amor, a sofocarlo y renunciar a él, esto sería un «obrar sin sentido» y no «un obrar analítico»; el médico sabe que contra las pasiones de poco sirven unos sublimes discursos. Hay que dejar subsistir en el paciente la necesidad y añoranza como fuerzas pulsionantes del trabajo y la alteración, hacer de ese amor que tanto desea actuar y repetir un amor que debe recordar y reproducir como material psíquico y conservar en el ámbito psíquico.

Resumamos, entonces: No hay ningún derecho a negar el carácter de amor «genuino» al enamoramiento que sobreviene dentro del tratamiento analítico. Si parece tan poco normal, ello se explica suficientemente por la circunstancia de que todo enamoramiento, aun fuera de la cura analítica, recuerda más a los fenómenos anímicos anormales que a los normales. (Freud, S., *Puntualizaciones sobre el amor de transferencia*, Tomo XII, 2006:171)

La diferencia consiste en cómo abordar ese amor y no en el amor en sí. Todo amor es en esencia el mismo amor; «acaso el amor de transferencia tenga un grado de libertad menos que el que se presenta en la vida, llamado «normal»: permite discernir con más nitidez su dependencia del modelo infantil, se muestra menos flexible y modificable; pero eso es todo y no es lo esencial». <sup>140</sup>

---

<sup>139</sup> Freud, S., *Puntualizaciones sobre el amor de transferencia*, Tomo XII, 2006:165

<sup>140</sup> ídem:171

Lo que se busca en la práctica analítica y tomando como rumbo la cura, es un amor más parecido al «amor de meta inhibida» o al «amor místico»: «Ella [la paciente] tiene que aprender de él [el médico] a vencer el principio de placer, a renunciar a una satisfacción inmediata, pero no instituida socialmente, a favor de otra más distante, quizá mucho más incierta, pero intachable tanto en lo psicológico como en lo social».<sup>141</sup> Es un amor que, como hemos visto, está más al servicio del «examen de realidad» que al servicio del «principio de placer».

El amor es una herramienta indispensable para la vida y la cura, para ser un hombre en duelo y construir una épica. Sin embargo, nada nos autoriza para adjudicar al hombre melancólico la oportunidad de convertirse en hombre en duelo por vía del amor. Esta situación más peculiar y concreta de esas enfermedades que impiden amar y que se curan amando, Freud la detalla en el análisis del cuento de *Gradiva* de W. Jensen<sup>142</sup>:

Un joven arqueólogo, Norbet Hanold, ha descubierto en una colección de antigüedades, en Roma, un bajorrelieve que lo atrae con exclusión de cualquier otra cosa, a punto tal que le causa gran alegría poder conservar de él un excelente calco en yeso que colgará en una pared de su gabinete de trabajo, situado en una ciudad universitaria alemana, donde podrá estudiarlo con interés. Figura a una joven doncella, pero que ya no es una niña, en tren de andar; recoge un poco su vestido, que le cae en abundantes pliegues, de suerte que pueden verse sus pies calzados con sandalias. Uno descansa de lleno sobre el piso, mientras el otro, con el amago de seguirlo, apenas roza el suelo con la punta de los dedos en tanto la planta y el talón se elevan casi verticalmente la manera de caminar ahí figurada, inhabitual y de un particular encanto, probablemente atrajo la atención del artista y tantos siglos después aún cautivaba la mirada de nuestro contemplador arqueológico. (Freud, S., *El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen*, Tomo IX, 2006:10)

---

<sup>141</sup> ídem: 173

<sup>142</sup> Freud, S., (2006 [1907]). *El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen*, Tomo IX. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Resumiendo un poco más: Norbert Hanold, personaje central del cuento, es un joven arqueólogo que, así como el hombre melancólico, perdió interés en la vida, lo hizo para consagrarse a los restos del pasado clásico. Norbert Hanold se ha interesado con celosa exclusividad en un bajorrelieve donde figura una joven doncella, la manera de caminar ahí figurada, inhabitual y de un particular encanto, se contemplaba en la mirada del joven arqueólogo. Al bajo relieve le da el nombre de «Gradiva».

Tras un importante sueño donde cree haber descubierto más detalles sobre la historia de la joven doncella ahora nombrada «Gradiva», Norbert Hanold, ya despierto de su sueño, cree haber visto en la calle una figura como la de su «Gradiva» y aun haberla discernido por su característico caminar. Decidido a no pensar mas, se lanza a la calle para dar alcance a la joven doncella.

Recordemos que en el hombre melancólico también basta un pequeño detalle para confundir la realidad, este resto que representa al todo fue analizado en comparación con los hombres primitivos. En el cuento de W. Jensen podemos observar lo mismo; tras un curioso sueño de angustia Norbert Hanold elevó la fantasía de la existencia de «Gradiva» y el sepultamiento (que tuvo lugar en el sueño) de «Gradiva» a la condición de un delirio que cobró influjo sobre sus actos.<sup>143</sup>

Elevar a la fantasía por encima de la realidad objetiva implica ofrecerle más importancia a la percepción, dominada aquí por el «principio de placer» que prefirió ver lo que se deseaba.

En un viaje que emprende luego del sueño, Norbert Hanold vuelve a ver a «Gradiva», esta ocasión no hay sueño anterior que pudiera suponer a la aparición como un resto del sueño: la bella mujer del bajo relieve existe y ya no hay duda para el joven arqueólogo de esa existencia. Se destaca la situación de

---

<sup>143</sup> Freud, S., *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen*, Tomo IX, 2006:13

«Gradiva» como un objeto idealizado, alterado y fusionado con la fantasía de Norbert Hanold, a tal punto que el joven arqueólogo ya no rememora, ni fantasea, sino actúa como si aquel delirio fuera la realidad.

Este amor que Norbert Hanold le expresa a «Gradiva» está lejos de ser aquél que puede pensarse como el amor propio del hombre en duelo, pues éste, el amor cuyo destino es vida, implica apegarse al «examen de realidad» y no al «principio de placer».

Luego de varias complicaciones, «Gradiva» se muestra para el joven arqueólogo como lo que ha sido todo este tiempo: un antiguo amor de infancia. Pero antes de confesar su existencia la bella dama acepta por algunos momentos formar parte del delirio de Norbert Hanold. Esta complacencia muestra para Freud un gesto para la cura: si la bella mujer aceptó tan plenamente la condición del delirio del joven arqueólogo, fue para intentar librarlo del delirio:

Ahora empezamos a comprender y concebimos una esperanza. Si la joven dama en cuya figura ha revivido Gradiva acepta tan plenamente el delirio de Hanold, es probable que lo haga para librarlo de él. Y no hay otro camino para conseguirlo; mediante la contradicción uno se cierra a esa posibilidad. Tampoco el tratamiento serio de un estado patológico real de esa índole podría hacer otra cosa que situarse al comienzo en el terreno del edificio delirante y entonces explorarlo, de la manera más exhaustiva posible. Si Zoe es la persona idónea para ello, pronto sabremos de qué manera se cura un delirio como el de nuestro héroe. [...] Desde luego, vislumbramos que nuestro caso clínico podría desembocar en una «corriente» historia de amor, pero no es lícito menospreciar al amor como potencia curativa del delirio. (Freud, S., El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen, Tomo IX. 2006: 19)

La cura del delirio de Norbert Hanold es posible cuando «Gradiva», cuyo nombre real es Zoe, le expresa su «despiadado, prolijo y aleccionador sermón» que provoca en Norbert Hanold la «confusión», la caída de la «certeza» de su delirio.

Norbert Hanold se sintió liberado, aquél «delirio» ahora era sólo un recuerdo, un simple reflejo desfigurado e insuficiente.<sup>144</sup> Zoe, utilizando el amor que le tenía Norbert Hanold, le provoca confusión. Debe recordarse que al hombre primitivo le fue posible el avance de su cultura por los mismos influjos; un «mal entendido» le impidió seguir sosteniéndose en la creencia de la magia y pasó por tanto a sacrificar una parte de su omnipotencia de pensamiento a favor de nuevas realidades.

Norbert Hanold abandona la acción, su fantasía ya no gobierna sobre él y ha dejado de influir tan fuertemente sobre sus actos. Considerando las distancias entre la vida y la ficción, tomando en cuenta que, como escribió Freud, «en la vida anímica hay mucho menos libertad y libre albedrío de lo que nos inclinamos a suponer; acaso ni siquiera los haya. Harto sabido es: lo que llamamos contingencia en el mundo ahí fuera se resuelven en leyes; y también descansa en leyes – oscuramente vislumbradas por ahora– lo que en lo anímico llamamos libre albedrío».<sup>145</sup>

Se reduce el encuentro con el amor capaz de curar en el hombre melancólico, al azar que lo llevaría al «mal entendido» y a la «confusión» que provocarían la caída de su delirio, restituyendo con ello su «examen de realidad» sobre el «principio de placer», azar que además junto con la disposición «determinan el destino de un ser humano»<sup>146</sup>, determinan la singularidad de su épica.

---

<sup>144</sup> ídem: 31

<sup>145</sup> ídem: 9

<sup>146</sup> Freud, S., *Sobre la dinámica de la transferencia*, Tomo XII, 2006: 97

## La muerte por amor

La muerte es para Freud un destino que con frecuencia se presenta en quien enferma de melancolía. El hombre melancólico está enamorado y asediado por la realidad que sacudió el vínculo de amor con su objeto, creyendo haber sido víctima de una gran injusticia, se levanta en quejas; su hazaña, que bien nos recuerda a los héroes, a los soldados y a los hombres primitivos, inicia con fuerza e ímpetu; sus actos provienen de una «constelación anímica de la revuelta» y dominado por esa fuerte fijación con su objeto de amor, construye dentro de sí la fortaleza donde guardará a su objeto de amor. La fortaleza que edificará será su propia prisión, en tanto necesitará para ella arriesgar su propia identidad.

La libido libre que produjo la pérdida del objeto no se desplazó a otro objeto sino que se retiró en el yo, y por medio de la «identificación primaria» la pérdida del objeto hubo de mudarse en pérdida del yo.<sup>147</sup>

El hombre melancólico está enamorado y, fracasando en su hazaña, muere de amor. El hombre melancólico no recuerda ni reproduce como recuerdo la pérdida de su objeto sino que lo actúa. Y aun cuando su acción tienda a ser demasiado débil, la compulsión de repetir lo que con su pérdida se ha desbordado, esto es, sus inhibiciones y sus rasgos de carácter patológico, lo impulsan al suicidio.<sup>148</sup>

Una repetición que reemplaza al recuerdo se presenta en el fenómeno de la transferencia; ese amor que es pieza fundamental para el éxito del tratamiento y la más fuerte resistencia, se presenta en el paciente como repetición. El médico debe entonces reconducirlo cada vez más al pensamiento y la reflexión, reduciendo así la acción.<sup>149</sup>

El hombre en duelo acepta la realidad pieza por pieza, no sin un gran gasto de tiempo y energía. Cada recuerdo y cada expectativa que lo unían con el objeto son clausurados, y una vez cumplido con su duelo se vuelve nuevamente libre y

---

<sup>147</sup> Freud, S., *Duelo y Melancolía*, Tomo XIV, 2006:246

<sup>148</sup> Freud, S., *Recordar, repetir y reelaborar*, Tomo XII, 2006:152

<sup>149</sup> ídem: 154

desinhibido. El hombre melancólico no puede proceder así, en él la pérdida le produce una desazón profundamente dolida y más peligrosa que la que presenta el hombre en duelo. Su yo se ha vuelto pobre y vacío, se reprocha, se castiga, e incluso puede llegar al delirio para sustituir con él la realidad que lo asedia tanto.

Su muerte es el acto final de una obra que tuvo por inicio un amor imposible de resignar. El hombre melancólico, ciego como sus pulsiones, ignora la realidad y el mundo entero; sin dirigirse con plena consciencia a la muerte y procurando satisfacer sus pulsiones, encuentra en el suicidio la descarga ideal que, según Freud, las pulsiones buscan constantemente.

La rebaja del sentimiento de sí, la elevada consciencia moral y el superyó cruel, características del padecer en el hombre melancólico, tienen una relación importante y estrecha con lo que Freud llamó la pulsión de muerte, y que se expresan en conductas destructivas presentes en el hombre melancólico.

La pulsión de muerte intenta conseguir con el menor esfuerzo posible su satisfacción, mientras que la pulsión de vida, presente con mayor protagonismo en el hombre en duelo, lo conduce a buscar satisfacción con mayores dificultades y con una meta menos directa, más inhibida.

La pulsión de muerte busca lo más directo y menos laborioso; provoca también la compulsión de repetición pues encuentra en cada anterior estado, donde llegó a la satisfacción, una meta más adecuada que otra que conllevara mayores exigencias. Las pulsiones en el hombre melancólico están descontroladas, este descontrol le provoca angustia. Reviviendo la experiencia del desamparo y las exigencias del superyó que lo castiga y lo hace culpable, el hombre melancólico acepta los reproches y el castigo; acepta que su identidad sea aniquilada.

El hombre melancólico, dominado en su mayoría por la pulsión de muerte, batalla contra la vida y lo perecedero, esencia de la realidad que lo despojó de su objeto de amor, no puede permitirse perder. El hombre melancólico es un triste andar cotidiano; contempla con desgano el devenir. El tiempo le impide gozar de la vida, se esfuerza por mantener al objeto que perdió, ignora la importancia de los



recuerdos, ignora el presente; se conduce bajo el régimen de la pulsión de muerte que lo intenta llevar al origen de toda la especie; a lo inanimado.

El hombre melancólico es ante la vida una renuncia continua, un cansado caminante, su diario vivir oscila entre la pulsión de vida y la pulsión de muerte. Es un ser cubierto de terrible desasosiego; una vida bajo la sombra del objeto de amor perdido.



## **Capítulo IV**

### **El hombre melancólico en la Historia**

#### **El hombre melancólico en la Época Medieval: entre la mudanza y el tedio**

En la época medieval se mezcló, en el hombre melancólico, mudanza y tedio que terminaron configurando la acedia, fruto de la disciplina ascética y moral.

La acedia fue un malestar conocido y popular, aun cuando la teoría humoral<sup>150</sup> – antigua y respetada teoría de los humores- se mantuviera a lo largo de la Edad Media. La acedia unió el acervo cristiano y la superstición oriental, en éste último los astros quienes influyen en los temperamentos y los humores de los hombres. El hombre melancólico se presenta bajo el signo de Saturno, planeta que al igual que los afectados por la bilis negra, es oscuro y lento. El enfoque cristiano supone tintes demoniacos para el hombre melancólico, la atribución -a la melancolía también- de un pecado original, le dará a la acedia un enfoque cristiano.

[...] en la Temprana Edad Media, en un marco natural muy apropiado: el desierto en el que moran, habitando en cavernas, orando y haciendo penitencia los primeros eremitas, surge el concepto de acedia. [...] Frente a la melancolía, que conserva su índole de enfermedad natural ligada a la bilis negra, la acedia se perfila como un mal moral, como un estado vicioso y pecaminoso. Lo que apuntó detrás de ella como su causa, ya no es el oscuro humor biliar, sino la no menos oscura y perniciosa influencia del demonio. (Quevedo, Amalia, Melancolía y Tedio, 2011: 30)

---

<sup>150</sup> La teoría de los humores fue adoptada por las civilizaciones griega y romana. La salud suponía el equilibrio de los humores que fueron identificados en bilis negra, bilis, flema y sangre. El hombre melancólico padecía en su cuerpo la presencia mayoritaria de la bilis negra.

Fue Evagrius Ponticus quien, al clasificar los pecados capitales, incluyó la acedia; el hombre melancólico fue ligado a una práctica monacal y su acedia atribuida bajo el peso de la culpa y bajo el hedor del pecado: «En palabras de Evagrio, la acedia es una debilidad del alma, que arroja al monje de su morada y le hace huir de su meditación, el estudio y la soledad, so pretexto de visitar enfermos». <sup>151</sup>

El hombre melancólico es un «padre del desierto» <sup>152</sup> disidente. De los padres del desierto se deriva la acedia cristiana: «Casiano define a la acedia como disgusto o ansiedad del corazón. Vecino de la tristeza, este adversario pone a prueba sobre todo a los solitarios, ataca con mayor frecuencia y más duramente a los que moran en el desierto». <sup>153</sup>

Cuando lee, el acidioso bosteza mucho, se deja llevar fácilmente por el sueño, se refriega los ojos, se estira y, quitando la mirada del libro, la fija en la pared; pero vuelto de nuevo a leer un poco, se fatiga inútilmente repitiendo el final de la palabra, cuenta las páginas, calcula los párrafos, desprecia las letras y los ornamentos y finalmente, cerrando el libro, lo pone debajo de la cabeza y cae en un sueño muy profundo [...]el monje acidioso es flojo para la oración [...] tampoco el acidioso se ocupará con diligencia de los deberes hacia Dios [...]le falta el vigor del alma. (Quevedo, A., *Melancolía y Tedio*, 2011:32)

El hombre melancólico, «padre del desierto» disidente, es incapaz de abrigar con fortaleza y devoción el proyecto impuesto por la iglesia, es incapaz de interiorizar con fuerza el ideal divino que se le impone; entre el padre del desierto y el hombre melancólico, media una barrera que es leída como un abismo. El hombre melancólico, a diferencia del padre del desierto, duda y se aburre de su misión, duda de su fe y de sí mismo.

---

<sup>151</sup> Quevedo, A., *Melancolía y tedio*, 2011:31

<sup>152</sup> Ansel Grun dice respecto a los padres del desierto: «Por el año 300, aproximadamente, acudían de todas las partes monjes al desierto. Allí trabajan y oraban durante todo el día, ayunaban y se emulaban unos a otros. Ellos no inventaron la vida ascética, sino que, en sus prácticas, tomaron lo que encontraron ya en otros movimientos religiosos». (Grun, A., *La sabiduría de los padres del desierto*, 2001:12-13)

<sup>153</sup> Quevedo, A., *Melancolía y tedio*, 2011:35

La cristianización de la melancolía surge en el siglo IV, en los eriales de Siria y Egipto, cuando grupos de cristianos deciden abandonar la sociedad humana y se retiran a la vida del desierto. La crisis de acedia (*tristitia, taedium, vitae*) se traducen en una ausencia de iniciativas y en un mutismo espiritual que incapacita para la devoción y desdeña el rezo. El eremita se ve invadido por el mal humor y el aburrimiento, sobre todo en las horas calurosas del mediodía, momento en que la luz esplendorosa atrae una somnolencia y voluptuosidad pecaminosas, inducidas por el demonio meridiano, una bola de pelos y piedras que cae ante al anacoreta al mediodía. (Bolaños, M., Tiempos de melancolía, creación y desengaño en la España del siglo de Oro, 2015:21).

En la acedia cristiana, el concepto de tiempo adquiere una relevancia inusual. Para el hombre melancólico el tiempo se detiene y todo alrededor de él. No hay movimiento alguno. El hombre melancólico sufre un presente sin cambios, sufre un presente petrificado. La tentativa de abandonar el desierto y su práctica monacal está siempre presente. Su aventura es el abandono y la derrota. Intenta huir, huir físicamente de la acedia que sufre dentro de sí y de la que cree es la causa de su soledad y por tanto de las exigencias cristianas; no diferencia, como el hombre melancólico freudiano, lo que pertenece a su interior y lo que proviene del exterior.

El hombre melancólico confiará su cura en la práctica de los viajes y los cambios de lugar, de nuevos aires. Sin fuerza para la huida, el hombre melancólico recurrirá a la fantasía. La fantasía es para el hombre melancólico otra manera de abandonar, de fracasar y de no alcanzar su destino; con la fantasía logra su mudanza.

Evagrio Pónico, un teólogo retirado al desierto egipcio, asaltado por las dudas, escribe: «El *daimon* de la acedia ataca al monje hacia la cuarta hora y asedia su alma hasta la octava. Hacia que el sol parezca moverse con lentitud y que el día tiene cincuenta horas. Luego fuerza al monje a tener los ojos continuamente fijos en las ventanas, a precipitarse fuera de su celda, a observar el sol para ver si se acerca la

novena hora... le índice a desear otros parajes, le tiene con el pensamiento de que complacer al Señor no es una cuestión de lugar, y añade a esto la añoranza de su familia y de su vida de antaño». La melancolía se ceba en la duda religiosa, de ahí que desde antiguo fuese un lugar común de la iconografía a representar el temperamento melancólico bajo la figura de un monje. (Bolaños, M., *Tiempos de melancolía, creación y desengaño en la España del siglo de Oro*, 2015:21-22).

San Antonio Abad, padre del movimiento eremítico<sup>154</sup>, sufre de acedia: «Los alemanes muestras al pobre Antonio externa y físicamente torturado por demonios de formas quiméricas que le tiran de la barba o del pelo, lo agarran, lo muerden, lo apelan».<sup>155</sup> El hombre melancólico, representado en San Antonio, sufre de un «carnaval onírico» destinado a impedirle la paz y el silencio necesarios para el estudio. Se ponen a prueba en San Antonio la pureza del corazón y la solidez del pensamiento; es seducido por quimeras y monstros. La noción importante aquí, respecto al hombre melancólico, es la «seducción»; el hombre melancólico se deja vencer por otras fuerzas o por sus propias debilidades; el hombre melancólico es el incesante discurso de los fantasmas interiores.

Será San Juan Clímaco quien declarará a la acedia «hija de la locuacidad y el mucho hablar», será la acedia quien causará la adulación indiscreta; San Juan Clímaco separa la acedia del ermitaño que, en ausencia de un deber y un superior<sup>156</sup>, la acedia se presenta en el ermitaño durante toda su vida: «Al poner a la acedia en relación con la verbosidad, con el exceso en el hablar, Juan Clímaco acentúa su dimensión activa, un tanto frenética y ansiosa; Juan Casiano acentúa en cambio su dimensión pasiva, letárgica, cuando la asocia a la tristeza».<sup>157</sup>

---

<sup>154</sup> El movimiento eremítico es aquel que practica una vida ascética y solitaria, regularmente sin contacto con el mundo exterior.

<sup>155</sup> Quevedo, A., *Melancolía y tedio*, 2011:37

<sup>156</sup> Resulta importante ver cómo la acedia, en San Juan Clímaco, es proclive de cura precisamente bajo la idea de un deber y un superior; esto es, si se quiere extrapolar al hombre melancólico freudiano, un ideal del yo para el deber y un Superyó para el superior. Esto es, en el héroe, lo que llamaríamos destino para el deber y amo para el superior.

<sup>157</sup> Quevedo, A., *Melancolía y tedio*, 2011:42

San Juan Casiano adquiere un eco y un matiz poético en las palabras de Santo Tomas cuando éste ve a la tristeza como un malestar que arranca la voz; una acedia muda y taciturna:<sup>158</sup>

La acedia abruma el espíritu, deprime el ánimo, abate al hombre y lo lleva a no querer hacer nada, por cuanto comporta un cierto tedio para obrar. Al pesar sobre el espíritu, la acedia aparta al hombre de hacer aquello que lo entristece, y lo induce en cambio a hacer otras cosas que o bien le permiten huir de la tristeza, o bien son acordes con ella y la satisfacen, como llorar. (Quevedo, A., *Melancolía y Tedio*, 2011:46).

Aparece en el hombre melancólico el tema del llanto, expresión reciente que en los «padres del desierto» no existía. A medida que avanza la Edad Media -en la baja Edad Media- se va asimilando la acedia con la pereza, sobre todo en la cultura popular. Este acercamiento puede leerse en los efectos que causa la acedia, impidiéndole al hombre melancólico realizar sus obligaciones diarias y causándole un cuerpo pesado y lento: «La dimensión de inestabilidad de la acedia, de inquietud y desasosiego, se eclipsa en favor de su dimensión inercial, de abatimiento y desgana. [...] la acedia es el núcleo común que jalona la sustitución de la tristeza por la pereza en la lista de pecados capitales».<sup>159</sup>

Una vez que se rompe el cerco religioso del desierto y de los monasterios y se extiende al mundo, el concepto de acedia se trasforma bajo la influencia de diversos y variados elementos de la cultura popular. La acedia se vuelve pereza religiosa, pereza espiritual primero, y luego pereza sin más. En esta transformación juegan un papel capital los demonios, objeto de especial consideración durante la Edad Media. El demonio meridiano, ligado a la acedia desde su origen, es una buena parte el responsable de que ésta derive hacia la pereza. Los pensamientos y las visiones inquietantes que este demonio inspira quedan en segundo plano, y la atención se centra en esa bola de pelos y escamas, dotada de un solo ojo, que en la quietud y el calor del

---

<sup>158</sup> (Quevedo, 2011)

<sup>159</sup> Ídem:47

mediodía rueda a los pies del anacoreta haciéndolo caer en un profundo sueño. (Quevedo, A., Melancolía y Tedio, 2011: 48)

La baja Edad Media, con su creciente valoración del trabajo, tiende a estigmatizar la pereza y a poner a la acedia bajo su signo, entendida entonces como repugnancia al trabajo. Ante los ojos de los mercaderes y de la naciente burguesía, la acedia es reprobable ante todo porque entorpece el trabajo y la actuación.<sup>160</sup>

Sin embargo, para el hombre melancólico, incluso más allá del cerco cristiano, la relación con la divinidad aún es íntima. A falta de la concepción de «ocio», la desocupación del hombre melancólico es juzgada y criticada.

El pensador medieval no se pertenecía a sí mismo sino a Dios, ya fuera directamente, en la contemplación a Él, o indirectamente, en el desempeño de un servicio ordenado por Él y regulado tradicional y hieráticamente. Si no cumplía ninguna de esas dos condiciones, pertenecía al demonio, pues todo aquel que ni meditaba ni trabajaba caía víctima del vicio de la “acedia” o pereza, que llevaba a toda clase de pecados añadidos. Podríamos decir que en la Edad Media falta la idea de ocio. (Klibansky, R. & Panofsky, E., Saturno y la melancolía, 2012:241).

---

<sup>160</sup> (Quevedo, 2011)



## El amor cortés

Una de las actitudes ante el amor que se analizará es la que aparece con mayor fuerza a partir del siglo XIII; cuando a la alegoría del amor, Cupido, se le empieza a representar con los ojos vendados, agregando así otra característica hasta entonces ignorada del amor: la presencia de la ceguera. Freud, como hemos visto, adjudicará esta noción para el amor del hombre melancólico que, si bien en el hombre en duelo - aunque con menor fuerza- también presente, constituirá uno de los ejes centrales para dar cuenta de su enfermedad y su delirio.

Desde las primeras décadas del siglo XII se asiste en las artes figurativas a un cambio sustancial en las formas en que se representa al amor. Con anterioridad, en toda la evolución del arte griego y romano, además de la literatura que a dicho arte se refiere (como en las descripciones de Séneca, Propertio y Apuleyo), se representa a Cupido como un niño desnudo y alado, con arco y flechas, en ocasiones con una antorcha. En algún caso, los arcos son dos (uno para encender al amor, el otro para extinguirlo), y la figura situada en una posición elevada, una torre, un castillo o un árbol, dentro de un jardín. Las imágenes metafóricas son transparentes: el aspecto infantil simboliza el comportamiento *pueril* de los amantes; la desnudez evoca una actitud de exhibición descarada; las alas aluden a la inestabilidad *volátil* de los estados de ánimo amorosos, mientras que los dardos se refieren a las heridas infligidas por las flechas eróticas. (Curi. U., *Mitos de amor, filosofía del eros*, 2010:15).

Umberto Curi hace notar que antes del siglo XII, en la representación que se hacía del amor, no se incluía la presencia de la ceguera; sucedía lo contrario, el amor «penetra en el ánimo humano a través del más noble de los sentidos, que es precisamente la vista».<sup>161</sup> El amor era entonces, antes de la aparición de un Cupido vendado, un ingrediente incluso visionario. Amar entonces te otorgaba la capacidad de ver mejor.

---

<sup>161</sup> Curi, U., *Mitos de amor, filosofía del eros*, 2010:15

Como ya hemos indicado, el cambio se sitúa aproximadamente en los comienzos del siglo XIII, época en la que algunos textos – en primer lugar el *Mythograpus III* (a menudo atribuido a Alberico de Londres o acaso a Alexander Neckman), y después el *Ovide Moralisé* y el *Tesoretto* de Brunetto Latini -añaden de forma permanente a ceguera a los rasgos con los que se representa a Cupido. Hay que subrayar el doble significado alegórico de esta nueva connotación atribuida a la personificación del amor: por un lado, efectivamente, la ceguera simboliza la manera en que el niño hiera con sus dardos, completamente «a ciegas», sin distinción entre sexos o clases sociales; por otro lado, aquellos que son heridos por sus flechas amorosas se quedan ciegos, en el sentido de que son incapaces de razonar. En ambos casos manteniéndose la ecuación entre ver y conocer que domina por entero la cultura grecolatina, la ceguera es la metáfora de una creencia que no se limita al plano sensorial, ya que afecta sobre todo al nivel cognoscitivo Cupido *no sabe* quiénes son las víctimas de sus flechas, mientras que éstas, una vez han sido alcanzadas, *no saben* ya atenerse a un comportamiento racional. (Curi. U., Mitos de amor, filosofía del eros, 2010: 17).

La «ceguera del amor», cuyo protagonismo inicia en los comienzos del siglo XIII, agrega otros componentes imprescindibles: la «irracionalidad» del enamorado y su «no saber». Desde ahora, el enamorado es en cierta manera un «ignorante», cuyo origen de su ignorancia le es negado -puesto que Cupido no sabe a quién dispara- y cuya capacidad para ejecutar un comportamiento racional le es igualmente entorpecida.

Freud coincidirá con esa concepción para el hombre melancólico; la importancia del concepto de «saber» en el psicoanálisis Freudiano adquiere su mayor relevancia en el hombre melancólico -como en otros enfermos analizados por Freud-, cuando en toda su conducta puede entreverse su incapacidad por «saber». Recordemos que el hombre en duelo sí «sabe» lo que hace y cómo lo hace, «sabe» lo que perdió y lo que con él perdió de sí. Podemos hablar del amor del hombre melancólico como un amor que lo ciega y cuya «ceguera no aporta ventajas ni se asocia a un contexto salvador, sino que opera más bien

como un indicio de una deficiencia radical, como síntoma de algo que es intrínsecamente negativo». <sup>162</sup>

Hay otra actitud del amor más conocida y que se mantuvo a partir del siglo XI hasta finales de la Edad Media; fue tanto así que, cuando se habla del amor en la Edad Media, se piensa frecuentemente en el «amor cortés» como representante casi único de aquella época <sup>163</sup>. Esto no contradice la alegoría de Cupido, más bien a la ahora «ceguera del amor» se le complementa las características del «amor cortés» y viceversa:

El sentimiento, por supuesto, es amor; pero amor de una clase altamente especializada, cuyas características pueden enumerarse como Humildad, Cortesía, Adulterio y Religión del Amor. El amante siempre es un ser abyecto. La obediencia al deseo más nimio de su dama, incluso caprichoso, y la silente aquiescencia a sus reproches, incluso injustos, son las únicas virtudes que osa reclamar. Se trata de un servicio de amor que toma como modelo el servicio que un vasallo feudal debe a su señor. El amante es el “hombre “de la dama. Se dirige a ella como *midons*, que etimológicamente significa “mi señor” y no “mi señora”. Este solemne ritual amatorio es considerado parte y parcela de la vida cortés. Sólo es posible para quienes, en el viejo sentido del término, están bien educados. De ahí entonces, y según el puto de vista, la semilla o la flor de todos aquellos nobles usos que distinguen al gentil del villano: sólo los corteseros pueden amar, pero es el amor lo que los hace corteseros. [...] a su amor se le representa como una emoción trágica y desesperada. O casi desesperada: ya que está a salvo de la desesperanza sombría y total gracias a su fe en el Dios del Amor, que nunca traiciona a sus fieles adoradores y puede subyugar hasta las bellezas más crueles. (Lewis, C. S., La alegoría del amor, un estudio sobre la tradición medieval, 2000:12).

---

<sup>162</sup> Ídem:17

<sup>163</sup> Jean Markale, en su libro “El amor cortés o la pareja infernal”, sostiene una tesis distinta; postula que el amor cortés, que denomina como “fin´amor”, sucede del siglo XI al XIII. Para efectos que aquí nos interesa, la tesis, acertada o no acertada, importa poco, pues no se pretende esclarecer los límites exactos del amor cortés, sino tanto como su descripción.

Conviene recalcar la característica que menciona C.S. Lewis y que nos remiten a lo que Freud llamó, tratándose del hombre melancólico, «servidumbre enamorada»: la «obediencia» en todo, incluso al deseo más mínimo y caprichoso para con su «dama» o bien, para con su «objeto de amor». Ya que su «objeto de amor» es infinitamente superior a él, el «amante cortés», en palabras de Freud, es un «yo empobrecido».

La mujer es idealizada, trascendida, divinizada: es una mujer de elevado rango, no puede ser menos que la mujer del señor. En cuanto al hombre, nunca es el marido: sería entonces el igual de su esposa, y el juego resultaría vano. El hombre está necesariamente *más abajo* en la escala social; la mayoría de las veces es un caballero que no tiene dominios ni fortuna personal. Pero posee una *potencialidad de ser*. Y gracias a la mujer cuya imagen va a adorar y a la que *servirá* hasta el límite extremo de sus posibilidades, pondrá en marcha esa potencialidad de ser, llevará a cabo, pues, proezas que le harán ser amado por la mujer adorada y podrá, se cumplen todas las condiciones, recibir la recompensa que merece. (Markale, J. El amor cortés o la pareja infernal, 1998:30).

El «amante cortés» acepta en silencio y con actitud estoica su «servidumbre enamorada»; la queja infantil e incluso cómica que podríamos -despojando de la seriedad a la melancolía- observar en el hombre melancólico, es un rasgo posterior. Podríamos preguntarnos ¿En qué momento la queja del hombre melancólico adquiere un tono infantil, dejando para el pasado la destellante y heroica resignación? Existe y debe existir en el «amante cortés» una «servidumbre enamorada»; el «narcisismo», concepto Freudiano, se vacía casi por completo en las demandas del «objeto de amor». Sin embargo, el «amante cortés» no es un hombre melancólico, no lo es debido a que su dama lo impulsa al movimiento y le otorga un destino; una épica en la que sospecha su identidad.

El «amante cortés» dista en lo esencial al hombre melancólico – y lo acerca al hombre en duelo-, aun cuando su principal rasgo sea la «servidumbre enamorada» y sea también un amor trágico que, como al hombre melancólico,

lo empuje a la desesperanza y la tragedia. Podría ser un hombre melancólico sino fuera porque el «amante cortés», lejos de sentirse víctima de una injusticia, se llena de dicha al ser bendecido de tan hermoso sentimiento, se llena de gloria por tener un «objeto de amor» a quien servir; una nueva y bella religión que profesar.

Y entonces interviene el *amante*. Para que exista *mi dama* es necesario un sujeto que contemple. En la óptica cortés será el caballero, modelo masculino de la época. Pero también puede ser el trovador que canta la belleza de la que es inaccesible, en teoría al menos. Aparece la noción de pareja. No puede haber dama sin enamorado. Atraído por la belleza, real o simbólica, de la dama, el caballero o el poeta enamorado intentará acercarse a ella. Ahora bien, el mejor modo de hacerlo, y de hacerse notar, es llevar a cabo proezas guerreras o literarias. Se instaura así un sutil juego entre la dama y el amante, juego refinado que, en definitiva, no es más que una liturgia análoga a la que se celebra en las iglesias en honor de los *Theotokos*. (Markale, J. El amor cortés o la pareja infernal, 1998:23).

Existe el contrario al «amor cortés», cuya máxima manifestación se refleja en el matrimonio que, «lejos de ser un canal natural para el nuevo tipo de amor, fue más bien el pálido trasfondo contra el cual ese mismo amor se estrelló en todo el contraste de su nueva ternura y delicadeza. Por cierto que la situación es muy simple y no peculiar a la Edad Media; pues cualquier idealización del amor sexual, en una sociedad donde el matrimonio es puramente utilitario, comienza por ser una idealización del adulterio».<sup>164</sup> Podríamos llamar a este amor que rivaliza con el «amor cortés», «amor utilitario», cuyas características están fuertemente ligadas a la teoría medieval del matrimonio:

La otra es la teoría medieval del matrimonio. Aquello que con un conveniente barbarismo moderno podría llamarse la “sexología de la Iglesia medieval”. Un inglés del siglo XIX estimó que aquella pasión -el amor romántico- podía ser virtuosa o viciosa según se orientase o no al

---

<sup>164</sup> Lewis, C. S., *La alegoría del amor, un estudio sobre la tradición medieval*, 2000:20

matrimonio. Para la visión medieval, el amor apasionado era perverso en sí mismo y no dejaba de serlo si el objeto era la esposa. Para el hombre que alguna vez se había rendido a la emoción no había alternativa entre amor “culpable” o “inocente”: solo el arrepentimiento u otras formas diferentes de culpa. (Lewis, C. S., La alegoría del amor, un estudio sobre la tradición medieval, 2000:20)

El «amor utilitario», que despoja todo aquello que no sirva para los intereses propios, nos remite a la nada romántica concepción del hombre en duelo, en tanto el hombre en duelo logra discernir, en términos de utilidad, las ventajas y desventajas de aferrarse o separarse de su «objeto de amor», de los beneficios y complicaciones; la «culpa», adjudicada al «amante cortés», predomina igualmente en el hombre melancólico; la «culpa», en esencia, presente tanto en el «amante cortés» como en el hombre melancólico, debido al obrar equivocado y potencialmente castigable.

Es en las cortes donde el nuevo sentimiento se origina: la dama, aun antes de ser amada, y por su posición social y feudal, es el árbitro de las maneras y el azote de la “villanía”. La asociación del amor con adulterio -que ha permanecido en la literatura continental hasta nuestros días- tiene causas profundas. En parte se explica por el cuadro expuesto, pero no se agota allí. Dos cosas impidieron a los hombres de aquel entonces relacionar su ideal del amor romántico y apasionado con el matrimonio.

La primera, por su puesto, fue la organización concreta de la sociedad feuda. El matrimonio no tenía nada que ver con el amor, y no se toleraba ninguna “tontería” al respecto. Todas las uniones eran por interés; y lo que es peor, por un interés cambiante. (Lewis, C.S., La alegoría del amor, 2000:23).

El «amor cortes» era reprochable a causa de una «pasión» que «genera mutaciones químicas en el apetito en el afecto, transformándolos en algo diferente».<sup>165</sup>

---

165165165

La irracionalidad de la conducta del «amante cortés» convertía el amor que profesaba, a los ojos del «amor utilitario», como una pasión enfermiza, incomprensible y absurda. A pesar de eso, el «amante cortés» logró, gracias a los principios que rigen su amor, enaltecer su pasión, asociando para ello la cortesía y la educación. Es esto último, precisamente, lo que el hombre en duelo despojará del hombre melancólico: a su «amor utilitario» se le adjudicará la buena conducta y la racionalidad, un hombre que sabe y es admirado por ese saber.

El término “amor cortés” refleja la distinción medieval entre corte y villa. No el amor villano -copulación y procreación- sino un sentimiento elevado, propio de la corte señorial. Los poetas no lo llamaron “amor cortes”; usaron otra expresión; fin’amor, es decir, amor purificado, refinado. Un amor que no tenía por fin ni el mero placer carnal ni la reproducción. Una ascética y una estética. Aunque entre estos poetas hubo personalidades notables, lo que cuenta realmente es su obra colectiva. (Paz, O., La llama doble, 2004:79).

«Amor utilitario» o «Amor Villano», destituido de todo sentimiento elevado, purificado y refinado; la «idealización» que hizo recaer al hombre melancólico en una «servidumbre enamorada», también se lo hace al «amante cortés». Con la sutil pero importante diferencia que el actuar del amante cortes es propio de las cortes señoriales y es admirable, no es el actuar absurdo del hombre melancólico.

No cualquiera es capaz de asumir un «amor cortés», «el “amor cortés” se aprende: es un saber de los sentidos iluminados por la luz del alma, una atracción sensual refinada de la cortesía»:<sup>166</sup> «La cortesía no está al alcance de todos: es un saber y una práctica. Es el privilegio de lo que podría llamarse una aristocracia del corazón. No una aristocracia fundada en la sangre y los privilegios de la herencia sino en ciertas cualidades del espíritu. Aunque estas cualidades son innatas, para manifestarse y convertirse en una segunda naturaleza el adepto debe cultivar su mente y sus sentidos, aprende a sentir,

---

166166166

hablar y, en ciertos momentos, a callar. La cortesía es una escuela de sensibilidad y desinterés». <sup>167</sup>

La «idealización» en el «amor cortés» es un rasgo imprescindible; supuso la presencia de una «religión de amor» y supuso elevar a la «dama/objeto de amor» a lugares casi divinos; «Toda la emoción contenida en la relación del vasallo con su *seignuer* se prendiese del nuevo tipo de amor». <sup>168</sup> Su amor elevado al grado de cierta divinidad, «es como si expandiese a todo su sistema la metáfora “aquí está mi cielo” del amante cautivado por momentos de ardiente abandono». <sup>169</sup>

En efecto, a partir del momento en que una sociedad plantea de modo fundamental el principio de que la mujer es el eje necesario y esencial de su funcionamiento, sólo puede producirse la sublimación de la imagen femenina, y por todos los medios. La mujer aparece, pues, tanto como un hada maravillosa, brotada de las brumas de la isla de los Manzanos, o como una horrible bruja dotada de poderes negativos y castradores, como con los rasgos magníficos y depurados de una Virgen que dio a luz, milagrosamente, un niño-Dios, proyección fantástica, por su parte, del ser humano en busca de trascendencia. (Markale, J., *el amor cortés o la pareja infernal*, 1998:19)

Lo que permite al «amante cortés» soportar los caprichos de su «objeto de amor» es precisamente que su objeto de amor es elevado a categorías casi divinas, siendo causa de adoración y admiración, en ocasiones causa de temor: «La actitud del amante no es tan distinta de la del creyente que recibe la Eucaristía». <sup>170</sup>

El «amante cortés» «preferiría seguir a todas las dulces damas y buenos caballeros al infierno que ir al cielo sin ellos». <sup>171</sup> Esta actitud de tintes heroicos se manifiesta claramente en el hombre melancólico. En tanto dispuestos a ir hasta

---

<sup>167</sup> Ídem:36

<sup>168</sup> Lewis, C.S., *La alegoría del amor*, 2000:23

<sup>169</sup> Ídem:36

<sup>170</sup> Markale, J., *el amor cortés o la pareja infernal*, 1998:42

<sup>171</sup> Lewis, C.S., *La alegoría del amor*, 2000:26



las últimas consecuencias, el «amante cortés» y el hombre melancólico formalizan el amor como forma de vida:

La aparición del “amor cortés” tiene algo de milagroso pues no fue la consecuencia de una predica religiosa ni de una doctrina filosófica. Fue la creación de un grupo de poetas en el seno de una sociedad más bien reducida: la nobleza feudal del mediodía de la antigua Galia. No nació en un gran imperio ni fue el fruto de una vieja civilización: surgió en un conjunto de señoríos semi-independientes, en un periodo de inestabilidad política pero de inmensa fecundidad espiritual. Fue un anuncio, una primavera. El siglo XII fue el siglo del nacimiento de Europa: en esa época surgen lo que serían después las grandes creaciones de nuestra civilización, entre ellas dos de las mas notables: la poesía lírica y la idea del amor como forma de vida. Los poetas inventaron al “amor cortes. Lo inventaron, claro, porque era una aspiración latente de aquella sociedad. (Paz, O., La llama doble, 2004: 77)

En tanto forma de vida, el «amante cortés» y el hombre melancólico acercan a su idea del amor otras alegorías como el destino y la muerte. Umberto Curi cita a Erwin Panofski:

Cupido ciego inició su camino en una compañía un tanto siniestra: se unió a la Noche, a la Sinagoga, a la Infidelidad, a la Muerte y a la Fortuna [...] Dentro de este grupo estaba especialmente asociado con la Fortuna y con la Muerte: los tres estaban vinculados tanto en sentido transitivo como intransitivo...: acertaban o fallaban al azar, sin la menor consideración por la edad, la posición social ni el merito individual [...] en los siglos XIV y XV italianos, Cupido, sin cambiar de sexo, se redujo de talla, se quedó sin ropa y acabó de este modo siendo popular el garzone o putto del arte renacentista y barroco. (Curi, U., Mitos del amor, filosofía del eros, 2010:17).

Es al «amor cortés», en tanto «forma de vida», promovida en parte por la idea azarosa del amor, del acierto y el error, en parte por su idealización casi religiosa, al que se le agrega un componente poco explorado, la muerte.

Es en la historia de Píramo y Tisbe<sup>172</sup> donde puede reflejarse hasta qué punto en la época medieval al amor se agregaba y se comprendía al amor como comprensible de la muerte:

Muy famoso en la Edad Media es la versión ofrecida por Ovidio [...] Con respecto a la historia de Romeo y Julieta, el arquetipo antiguo contiene uno de los núcleos narrativos más importantes y originales, a saber, la muerte de los dos amantes como consecuencia de un equívoco que resultará decisivo. En este aspecto concreto, la diferencia más notable entre las dos historias tiene que ver con la distinta topología del error que comete. [...] Por otra parte, tanto el equívoco en el que cae Píramo como la desgracia de la que es víctima Romeo cumplen una función relativa, ya que sirven para que se manifieste el aspecto más relevante de la relación entre los amantes, esto es, la imposibilidad de sobrevivir sin el otro. [...] La vida sólo es digna de ser vivida si es posible compartirla con la persona amada. (Curi, U., Mitos de amor, filosofía del eros, 2010:232).

La muerte de los amantes resulta comprensible; la muerte por la pérdida del ser amado es un aspecto que Freud delimitará al hombre melancólico, salvando al hombre en duelo de ese destino. Y sin embargo, lejos de juzgar al amante cortés y lejos de ser un personaje centrado en su frágil existencia, se le admirará, entre otras cosas, porque protagonizará la épica de los caballeros medievales.

---

<sup>172</sup> El tema se aborda en el apartado “las máscaras del hombre melancólico” en la Edad Media.

## La muerte domesticada<sup>173</sup>

Para la actitud ante la muerte se tomara como eje principal al historiador Philippe Aries, quien estudió rigurosamente los cambios de la actitud ante la muerte hasta nuestros días, apoyándose para ello, entre otras fuentes, en la literatura: «La originalidad de la Edad Media consiste en que la aristocracia caballeresca impuso la imaginería de las culturas populares y orales a una sociedad de clérigos letrados, herederos y restauradores de la antigüedad culta».<sup>174</sup>

Philippe Ariès se basará en la muerte de Roland (*Chanson de Roland*) para sostener que una de las características de la actitud ante la muerte en la edad media es que uno sabía que iba a morir.<sup>175</sup> Uno no moría sin saber que iba a morir; el punto clave que conviene resaltar aquí es el del «saber», el «saber» que se va a morir convertía a la muerte de la edad media en «muerte domesticada», como la titulará Philippe Ariès. Es el «saber», por otra parte, la que le da también el matiz de muerte inevitable y necesaria, es la base de aquella muerte que prefería Freud y que la asociaba al hombre en duelo, preferencia ante la entrega irracional, incomprensible y trágica del hombre melancólico.

Ante todo vamos a preguntarnos ingenuamente cómo mueren los caballeros en la *Chanson de Roland*, en las novelas de la tabla redonda, en los poemas de Tristán...

No mueren de cualquier forma: la muerte está regulada por un ritual consuetudinario, descrito con complacencia. La muerte común, normal, no le coje a uno traidoramente, aunque sea accidental a consecuencia de una herida, aunque sea efecto de una emoción grandísima, como ocurría.

Su carácter esencial es que deja tiempo para el aviso. (Ariès, P., *El hombre ante la muerte*, 1999:13)

---

<sup>173</sup> El título es usado de la expresión de Philippe Ariès para describir la actitud ante la muerte en la época Medieval.

<sup>174</sup> Ariès, P., *El hombre ante la muerte*, 1999:13

<sup>175</sup> *Idem*:13

Existe un aviso que el hombre a punto de morir «sabe» ver; no le resulta ajeno los guiños que la vida le ofrece en calidad de advertencia; no existe reticencia, los acepta y los asume, elevándolos a una certeza incuestionable:

Observemos que la advertencia estaba dada por los signos naturales o, con mayor frecuencia aun, por una convicción íntima antes que por una premonición sobrenatural o mágica. Era algo muy sencillo, que atraviesa la edad y aun encontramos como un vestigio en las sociedades industriales. Algo tan ajeno a lo maravilloso como a la piedad cristiana: el reconocimiento espontáneo. No había maneras de hacer trampas, de simular que no se había visto. (Ariès, P. *Morir en occidente*, 2007: 21).

El saber de ésta verdad no supone al hombre lugar de sabio, sino simplemente de buen observador. No es un saber adquirido sino un saber innegable. El aviso de la muerte propia está al servicio de un destino comprensible para el hombre: «Sólo el moribundo mide el tiempo que le queda».<sup>176</sup> Y así, sabiendo y comportándose a la altura de ese saber, el hombre hace de su muerte un evento inevitable y necesario, incluso bienvenido.

Esta creencia de que la muerte avisa, que ha durado a través de las épocas, ha sobrevivido mucho tiempo en las mentalidades populares. Al genio de Tolstoi corresponde haberla encontrado, obsesionado como estaba a un tiempo por la muerte y por el mito del pueblo. En su lecho de agonía, en una estación de campo, gemía: «¿Y los mujiks? ¿Cómo mueren los mujiks?». Pues bien, los mujiks morían como Rolando o como la joven posesa de Espoleto o como el monje de Narbonne: ellos sabían. (Ariès, P., *El hombre ante la muerte*, 1999: 17).

Pero el «saber», como hemos mencionado, sirve de poco si no se está a la altura de él, si no se «actúa» a un nivel igualmente honorable; al «saber» de la muerte es necesario el «saber hacer».

---

176176176

Ésta actitud ante la muerte exige un protocolo, como lo exige el «amor cortés»: para empezar, hay que resignarse, con semblante estoico, ante los signos del amor y la muerte y posteriormente prestarse a los designios que se demandan para cada ocasión: «Indudablemente el moribundo se entenece con su vida, con los bienes poseídos y los seres amados. Pero a su pesar no supera nunca una intensidad muy débil en relación a lo patético de esa época. [...] El lamento de la vida está asociado pues a la simple aceptación de la muerte próxima. Está vinculado a la familiaridad con la muerte, en una relación que permanecerá constante a través de las edades».<sup>177</sup>

Sintiendo el moribundo su fin cercano, tomaba sus disposiciones. En un mundo tan impregnado de lo maravilloso como la Tabla redonda, la muerte misma era, por contrario, una cosa sencillísima. Cuando Lancelot vencido, extraviado, se da cuenta, en el bosque desierto, de que «ha perdido hasta el poder de su cuerpo», cree que va a morir, se quita las armas, se tiende prudentemente en el suelo, con los brazos en cruz, la cabeza vuelta hacia oriente, y se pone a rezar. El rey Arturo pasa por muerto: es extendido, con los brazos en cruz. [...] Cuando Isolda llega junto a Tristán y le encuentra muerto, se acuesta a su lado y se vuelve hacia oriente. El arzobispo Turpín espera la muerte: «sobre su pecho, perfectamente en el centro, ha cruzado sus manos blancas tan bellas». Es la actitud ritual de los yacentes. [...]

Así dispuesto, el moribundo puede cumplir los últimos actos del ceremonial. Comienza por un recuerdo triste y discreto de las cosas y los seres que ha amado, por un resumen de su vida, reducida a las imágenes esenciales. (Ariès, P., *El hombre ante la muerte*, 1999:13:20)

La muerte era una ceremonia pública y organizada por el propio moribundo que presidía y conocía el protocolo; lamento por abandonar la vida como un primer acto de la ceremonia, el perdón por los compañeros, el gesto de los penitentes: confesión de la culpa, las *recommandances* y la absolución; «La sencillez con que los ritos de la muerte eran aceptados y cumplidos, de una manera

---

177177177

ceremonial por cierto, pero despojados de dramatismos y sin emociones excesivas». <sup>178</sup>

La muerte del caballero medieval no es menos simple. El barón es valiente y combate como héroe, con una fuerza hercúlea y hazañas increíbles, pero su muerte en cambio no tiene nada de heroico ni de extraordinario: tiene la trivialidad de la muerte de cualquiera.

Por eso, después del lamento de la vida, el moribundo medieval continúa cumpliendo los ritos acostumbrados: pide perdón a sus compañeros, se despide de ellos y los encomienda a Dios» (Ariès, P. El hombre ante la muerte, 1999:22)

Profundizando sobre el protocolo, que tanto recuerda al código del amor cortes, nos damos cuenta que, el uno como el otro requieren de pautas que son necesarias seguir con obediencia para conseguir a la «dama», en caso del amante, y el bien morir en el moribundo: «El primer acto es el lamento por la vida; una evocación, triste mas muy discreta, de los seres y las cosas amados; un compendio reducido a algunas imágenes». <sup>179</sup>

Luego del lamento, vendrá el perdón de los compañeros: «Olivier pide a Roland perdón por el mal que haya podido causarle a pesar suyo: «Os perdono aquí y ante Dios. Ante estas palabras, el uno hacia el otro se inclinaron»». <sup>180</sup> Pasado el perdón a los compañeros, viene el pensar en Dios; la culpa y posteriormente la plegaria. <sup>181</sup> Terminada la plegaria, último acto del moribundo, le resta esperar a la muerte, que como escribe Philippe Ariès, no tardaba en llegar.

[..] la socialización no separaba al hombre de la naturaleza, sobre la cual no podía intervenir salvo a través del milagro. La familiaridad con la muerte es una forma de aceptación del orden de la naturaleza, aceptación ingenua en la vida cotidiana y a la vez sabia en las especulaciones astrológicas. El hombre padecía en la muerte una de

---

<sup>178</sup> Ídem:27

<sup>179</sup> Ariès, P., *Historia de la muerte en occidente*, 2000:29

<sup>180</sup> Ídem:30

<sup>181</sup> Ídem:30

las grandes leyes de la especie, y no soñaba ni con sustraerse de ella ni con exaltarla. Simplemente la aceptaba con la dosis necesaria de solemnidad, para señalar la importancia de las grandes etapas que cada vida siempre debía franquear.” (Ariès, P., *Morir en occidente*, 2007: 36-37).

A la «muerte domesticada» le siguió la «muerte propia», actitud en la baja Edad Media. La «muerte propia» dejaba atrás «La familiaridad con la muerte [que era] una forma de aceptación del orden de la naturaleza, aceptación a la vez ingenua en la vida cotidiana y sabia en las especulaciones astrológicas. El hombre experimentaba en la muerte una de las grandes leyes de la especie y no procuraba ni escapar de ella ni exaltarla. Simplemente la aceptaba con la justa solemnidad que convenía para macar la importancia de las grandes etapas que toda vida debía franquear siempre».<sup>182</sup>

La «muerte propia» resaltaré «la preocupación por la singularidad de cada individuo»:<sup>183</sup>

Los fenómenos que hemos escogido para esa demostración son los siguientes: la representación del Juicio Final, en las postrimerías de los tiempos; el desplazamiento del Juicio Final de cada vida, en el momento puntual de su muerte; los temas macabros y el interés por las imágenes de la descomposición física; el retorno de la epigrafía funeraria y aun principio de personalización de las sepulturas. (Ariès. P., *Historia de la muerte en occidente*, 2000: 44)

Con la idea del Juicio Final, se juzgará a cada hombre según el balance de su vida: «La idea del juicio ha triunfado, y ahora es un tribunal de justicia lo que aparece representado. Cristo está sentado sobre el trono del juez, rodeado de su corte -los apóstoles-. Dos acciones adquieren cada vez mayor importancia: el pesaje de las almas y la intercesión de la Virgen y San Juan, de rodillas, con las manos juntas, a cada uno de los lados del Cristo Juez».<sup>184</sup>

---

<sup>182</sup> Ariès, P., *Historia de la muerte en occidente*, 2000:43-44

<sup>183</sup> Ídem,;44

<sup>184</sup> Ídem:46

Una de las tesis de Philippe Ariès relaciona la idea del Juicio final con la creación de la biografía final, cuya escena última no es la muerte propia sino el fin de los tiempos.<sup>185</sup> La relación cada vez más estrecha entre muerte y biografía sucede en los siglos XIV y XV. En adelante se cree que cada hombre vuelve a ver toda su vida en el momento de morir, en una especie de condensación. Se adquiere en el siglo XV entonces una actitud dramática que antes no existía. Lo importante a destacar es el tema del dramatismo

La idea de ser juzgado cambiará la concepción de la vida; ahora es necesario lograr una vida que pueda considerarse libre de castigo o reprimenda. Despojada de familiaridad, la muerte empieza a concebirse como un momento de temor. Se acabó el protocolo y el «saber» propio, inicia un momento de incertidumbre.

La «muerte propia» se distancia también del «amor cortés»; se desvanece de a poco la idea de un «destino» que se cumple y se asume, se adquiere un «destino» individual y dramático, ajeno a las voluntades y proezas del hombre: «La balanza donde se pesa el bien y el mal ya no sirve. Sigue existiendo el libro, y con demasiada frecuencia ocurre que el demonio se apodera de él con un gesto de triunfo porque las cuentas de la biografía le son favorables. Pero Dios ya no aparece con los atributos del Juez. Más bien es árbitro o testigo, en las dos interpretaciones que pueden darse y que probablemente se superponían».<sup>186</sup>

La segunda característica de la «muerte propia» es la ubicación concreta para su juicio: «El segundo fenómeno que propongo a su observación consiste en la supresión del tiempo escatológico entre la muerte y el fin de los tiempos, y en no situar ya el juicio en el éter del Gran Día y el fin de los tiempos, sino en la habitación, en torno al lecho del moribundo».<sup>187</sup>

---

<sup>185</sup> Ídem:47

<sup>186</sup> Ariès, P., *Morir en occidente*, 2007:41

<sup>187</sup> Ídem:147



El moribundo esta acostado, rodeado por sus amigos y parientes. Está ejecutando los ritos que tanto conocemos. Pero ocurre algo que perturba la sencillez de la ceremonia y que los asistentes no ven, un espectáculo reservado únicamente al moribundo, que por otra parte lo contempla con cierta inquietud y mucha indiferencia. Seres sobrenaturales han invadido la habitación y se apiñan en la cabecera del “yacente. Por un lado la Trinidad, la Virgen, toda la corte celestial, por el otro Satán y el ejército de los demonios monstruosos. La gran aglomeración que en los siglos XII y XIII se realizaba en el fin de los tiempos, ahora, en el siglo XV, se produce en la habitación del enfermo” (Ariès, P. *Morir en occidente*, 2007:40-41).

La tercera característica es la aparición del cadáver: «La descomposición es el signo del fracaso del hombre, y aquí está sin duda el sentido profundo de lo macabro, sentido que hace ello un fenómeno nuevo y original».<sup>188</sup>

El «Fracaso» está ligado a la mortalidad; saber que se va a morir es la prueba de que el acierto, en esencia, es otra forma de fracaso. Pero el «fracaso» de la última época de la Edad Media no conlleva ningún pesimismo o renuncia de la vida: «Por el contrario, el hombre de fines de la Edad Media tenía una consciencia muy aguda de que estaba muerto aplazadamente, de que el plazo era corto, de que la muerte, siempre presente en el interior de sí mismo, quebraba sus ambiciones y emponzoñaba sus placeres. Y ese hombre tenía una pasión por la vida que nos cuenta entender hoy, quizá porque nuestra vida se ha vuelto más larga».<sup>189</sup>

Así pues, llegamos ahora a un momento de nuestro análisis en el que podemos sacar alguna conclusión general de los primeros fenómenos observados, que son el Juicio Final, la última prueba de *las artes moriendi* y el amor a la vida revelado por los temas macabros. Durante la segunda mitad de la Edad Media, del siglo XII al XV, se produjo un acercamiento entre tres categorías de representaciones mentales: la de

---

<sup>188</sup> Ariès, P. , *Historia de la muerte en occidente*, 2000 :54

<sup>189</sup> Ídem:55

la muerte, la del conocimiento de cada uno de su propia biografía y la del apego apasionado a las cosas y a los seres poseídos en vida. La muerte se convirtió en el lugar donde el hombre tomó, mejor que en ningún otro, conciencia de sí mismo. (Ariès, P. Historia de la muerte en occidente, 2000: 55.56)

La muerte ahora es una herramienta que no sólo permitirá gozar aún más de la vida, sino que proveerá de una «conciencia de sí mismo» inigualable; se tratará del hombre y su finitud, de la efímera vida, de la imposibilidad de engaño para con la muerte propia. «En el espejo de su propia muerte cada hombre redescubría el secreto de su individualidad»:<sup>190</sup>

El hombre de las sociedades tradicionales, que era de la alta Edad Media pero también el de todas las culturas populares y orales, se resignaba sin demasiada pena a la idea que todos somos mortales. Al promediar la Edad Media, el hombre occidental rico, poderoso o letrado, se reconoce a sí mismo en su muerte; ha descubierto *la muerte propia*. (Ariès, P. Morir en occidente, 2007: 52)

Éste cambio le permite a Philippe Ariès hacer el contraste entre la baja y alta Edad Media:

La primera, a la vez la más antigua y la más extendida y común, es la resignación familiar al destino colectivo de la especie y puede resumirse en esta fórmula; *Et Moriemur*, todos moriremos. La segunda, que aparece en el siglo XII, traduce la importancia reconocida durante todo el transcurso de los tiempos modernos a la existencia individual, y puede condensarse en esta otra fórmula: *la muerte propia*. (Ariès, P., Morir en occidente, 2007:53)

El duelo también tenía otra función; el testamento era un medio de expresión del difunto y no el acto privado que hoy sirve para repartir herencia:

---

<sup>190</sup> Ariès, P., *Morir en occidente*, 2007:52

Del siglo XIII al XVIII, el testamento fue el medio por el cual cada uno expresaba (a menudo de manera muy personal) sus pensamientos íntimos, su fe religiosa, su apego a las cosas y seres que amaba y a Dios, así como las decisiones adoptadas para garantizar la salvación de su alma y el descanso de su cuerpo. El testamento era entonces un medio que cada hombre tenía para afirmar sus pensamientos profundos y sus convicciones, mucho más que un acto de derecho privado para transmitir una herencia. (Ariès, P., *Morir en occidente*, 2007:52:58)

La expresión del duelo fue teniendo también ciertos cambios; la ritualización no siempre fue un avance ante ello, en algún momento fue un traspie a la sinceridad y espontaneidad, a la libertad del hombre en duelo.

Desde finales de la Edad Media hasta el siglo XVIII, el duelo tenía una doble finalidad. Por un lado, obligaba a la familia del difunto a manifestar, al menos durante cierto tiempo, una pena que no siempre experimentaba. Ese tiempo podía reducirse al mínimo mediante un nuevo casamiento apresurado, pero jamás era abolido. Por otro lado, también tenía como efecto preservar al sobreviviente sinceramente afectado contra los excesos de su pena. Le imponía cierto tipo de vida social; las visitas de los parientes, vecinos y amigos que estaban prescritas y en cuyo transcurso de la pena podría liberarse, sin que por ello su expresión superara un umbral fijado por las convenciones. (Ariès, P., *Morir en occidente*, 2007:52:16)

El dolor ante la muerte del prójimo era la expresión más fuerte entre los sentimientos espontáneos.

## Las máscaras: el caballero y el amante

Los héroes de la Edad Media, máscaras del hombre melancólico, requieren de un protocolo: «saber» amar y «saber» morir están íntimamente ligados en la confianza y la «servidumbre» ante el amor y la muerte. No hay duda de que los preceptos que obliga al héroe conseguir a su objeto de amor son incuestionables, tanto o más como los signos de la muerte cuando se presenta próxima.

Jean Markale analiza la fábula “caballero de la carretera” que, atribuido al escritor Andrea Capellanus, servirá, tanto al autor como al escritor, para mostrar el comportamiento que el «amante cortés» debe tener para con su objeto de amor:

Dicho eso, la fábula narrada aquí con tanta cortesía no crece, ni mucho menos, de interés. Constituye en sí misma un verdadero código iniciático que permite comprender mejor las reglas del amor que se proclaman luego para uso de quien desea entrar en la caballería de amor. [...] El héroe del relato es un caballero bretón cuyo nombre no se nos revela. Nos lo muestran deseos de ir a la corte del rey Arturo y cabalgando por un bosque. Encuentra entonces a una muchacha que le dice que nunca podrá encontrar lo que busca si ella no le ayuda. [...] Algo que es ya muy revelador. El caballero se lanza a una *demanda de amor*, y para llevarla a buen término debe pasar por las aventuras que le destina la mujer que ama, en virtud de su derecho de iniciativa. Así podrá medir en su justo valor a su enamorado. El caballero sólo puede volver hacia ella si termina victorioso la prueba. (Markale, J., *El amor cortés o la pareja infernal*, 1998:52-53).

Es necesario subrayar que el héroe no cuestiona a la dama; acepta el desafío y confía con actitud ciega en las instrucciones y demandas del objeto de amor. Se entrega con delirio a su tarea: conseguir a su objeto de amor. Para ello es necesario cumplir todos los desafíos, el éxito y la forma de lograrlo son claves para el «amor cortés».

No deja de ser llamativo que tanto para hablar del «amor cortés» como de la «muerte domesticada», se remitan a la época del Rey Arturo. Creemos que esta

coincidencia no sólo se debe a las fechas que comparten para uno y otro concepto; en una época en que se sabía morir con estoicismo y prudencia, se sabía también amar con similar temple. Para conseguir dicha actitud fue necesario que el héroe idealizara al amor y a la muerte, las convirtiera en realidades enigmáticas donde él es receptor de dichos designios; obedece y acepta.

Y el héroe, en su ardor, en su deseo de reunirse con la dama a la que ama, está dispuesto a todos los sacrificios siempre que pueda conseguir identificar el objetivo de su acción con el sentido que le dio comienzo.

Es grave, a fin de cuentas, decir a una muchacha, por bella que sea, a la que se acaba de encontrar por primera vez, que se está dispuesto a todos los suplicios que le plazca ordenar. No es sólo la dama la que se considera exigente y cruel, sino todas las damas, dicho de otro modo, Nuestra Dama («Nuestra Señora»), el termino femenino único y, sin embargo, múltiple. La problemática del amor cortés desemboca en una extrañísima metafísica. Y ahí aparece el concepto de tiranía con respecto a la dama de la que el caballero es sacerdote-amante. (Markale, J., El amor cortés o la pareja infernal, 1998:58)

El héroe está dispuesto a morir por su objeto de amor. Si el desafío supone arriesgar su vida, el héroe arriesgará su vida. Esta voluntad ciega nos recuerda a los «soldados» que Freud analiza en la Primera Guerra Mundial. No sólo se idealiza al objeto, sino que uno mismo, como el hombre melancólico en la manía, se identifica con su objeto de amor; de esa manera es posible creer que las demandas que le pide su objeto de amor son demandas que el héroe puede cumplir. La creencia en sí mismo es igualmente idealizada como lo ha sido la creencia en su objeto de amor.

Todos estos temas de discusión prueban, en todo caso, que en la sociedad cortés se tenía consciencia de que el amor era un perpetuo combate, lo que no dejaba de provocar la sucesión de alegrías y sufrimientos. ¿Pero sería posible conocer la alegría si no existiera el sufrimiento, para desempeñar el papel que representa el silencio en la

música? Por otra parte, ¿quién sería capaz de afirmar con precisión los límites de la alegría y el sufrimiento? Y lo mismo ocurre con el amor y el odio, que tal vez sean dos aspectos de una misma realidad. Así, «una mujer que niega sus favores al amante y le prohíbe cortejar a otra mujer, ¿actúa por amor o por odio?». Y más aún: «¿Es mejor amar a quien os odia u odiar a quien os ama?». Otros tantos debates que siembran la turbación y la incertidumbre de las almas.

Todo consiste en no equivocarse acerca del o de la que va a convertirse en el ser privilegiado, aquél o aquélla con quien el individuo va a formar esa pareja ideal. Sin que intervengan vagas nociones de destino, sin que intervenga el determinismo alguno, los trovadores y las grandes damas de la época cortés insisten todos ellos en la necesidad de una buena elección. El amor no es fruto del azar. De ahí ciertos casos extremadamente precisos y que, en apariencia, son de gran futilidad. (Markale, J. El amor cortés o la pareja infernal, 1998:114).

Todo se reduce a «La necesidad de una buena elección»: hay que saber elegir y posteriormente actuar con la cortesía requerida. La desaprobación del destino o cualquier otro determinismo se pone en escena para exagerar protagonismo a la decisión del héroe que conseguirá a su objeto de amor, convirtiendo su proeza en «amor cortés».

El héroe, al tiempo que desaprueba el tema del destino -tesis de Jean Markale-, desaprueba también el azar. Esta doble negación resulta confusa; ¿Cómo no creer en el destino cuando vemos que el héroe cumple con impresionantes gestos cada prueba que lo acerca a su objeto de amor, pruebas que sólo el héroe -al menos esa impresión puede darnos- puede superar? ¿Cómo no ver un destino en el héroe cuyo único motivo y fuerza es la palabra de su amada? Elige confiar en su objeto de amor, seguirla y dar su vida por ella; esa es la elección correcta para el «amor cortés».

Resumamos el código del héroe, pues es éste la clave que le ayudará a su elección y su hazaña: «Las etapas están aquí perfectamente establecidas y se adecuan al código cortés: la mirada, el beso que se extravía, el abrazo que

podríamos calificar de «reservado»». <sup>191</sup> Estas etapas de la aventura del héroe bien podrían servir para mencionar la forma de proceder ante la «muerte domesticada» y la «muerte propia», pero definamos primero, brevemente, en qué consisten las etapas que conforman el código del «amante cortés»: La mirada «Es, por otra parte, el primer testimonio de amor que buscará el amante cuando inicie la demanda de la dama. Y ello podrá llegar, incluso, al *voyeurismo* [...] se trata de una mirada individual, claro está, ¡Pero cuántos amantes corteses intentaron contemplar así a su dama! Corresponde a una muda de adoración. Viene luego la búsqueda de la mirada del otro, su respuesta, que es una recompensa a la constancia del amante. Finalmente, puede llegar la mirada fusional, primer estadio hacia la consumación de la pareja». <sup>192</sup>

En la actitud ante el amor hemos descrito cómo la ceguera de cupido es un rasgo tardío, que antes el amor otorgaba una nueva y mejorada visión y cómo, aunque le sucedió con una frecuencia apabullante la ceguera de cupido, la mirada no fue del todo absuelta de su anterior importancia para con el amor, adquiriendo así, en algunos relatos, un lugar ambiguo:

La ambigüedad funcional de la ceguera es un rasgo recurrente en numerosos textos de la Antigüedad Clásica. El ejemplo tal vez más significativo, en parte por ser conceptualmente afín a la iconografía de Cupido, es el que encontramos en el contexto del Prometeo Encadenado de Esquilo. En la reivindicación de los «dones» concedidos a los hombres para sustraerle a la perspectiva de una extinción de otro modo inevitable, el titán rebelde indica lo que él mismo considera más importante, el *méga ophélema* que ha salvado al género humano: Prometeo ha infundido en los hombres «ciegas esperanzas» [*typhlós elpídes*]. La función salvadora de la esperanza, esto es, el hecho de que triunfe allí donde, por el contrario, el anterior don de las *tejnai* se había revelado insuficiente, se deriva de su capacidad para disuadir a los hombres de tener la mirada fija en el fin de la vida, que a todos aguarda, de cegarlos en lo que concierne al final que se cierne sobre todos. *Elpís*, la esperanza, es *ciega* en tanto en el sentido que es

---

<sup>191</sup> Markale, J., El amor cortés o la pareja infernal, 1998:119

<sup>192</sup> Ídem:118

repartida a todos indiscriminadamente como en el que su tarea específica es la de impedir que los hombres miren el horrible rostro de la Gorgona. (Curi, U. Mitos del amor, filosofía del eros, 2010: 17).

En la actitud ante la muerte es esencial saber identificar los signos que anuncian la muerte próxima: la «mirada» es una importante etapa para quien está próximo a morir, le provee de esa sabiduría interior para saber discernir el mensaje de la vida.

Ante la muerte como ante el amor, la importancia de la «mirada» es crucial, indispensable para poder proceder con lo dictaminado, con el beso y la fusión en el amor, con el innegable destino en la muerte. En todo el proceso se encuentra presente la importancia de la elección: hay que hacer frente al amor y a la muerte. Así pues, en esta etapa, la audacia y la bondad de Prometeo resulta inútil; no hay salvación para el hombre, no hay forma de huir del amor ni de la muerte, pero más importante aún es el héroe que no contempla dicha huida.

Pero callar o no estos infortunios  
No me ha sido otorgado: un don al hombre  
me ha uncido al duro yugo del destino:  
Robé del fuego, en una oculta caña.  
la recóndita fuente que sería  
maestra de la artes y un recurso  
para el hombre. Y aquí pago mi culpa  
clavado y ahrojado a la intemperie. (Esquilo, Tragedias completas,  
1983:441)

Tiresias, el clarividente más famoso de la mitología griega, nos permite discernir sobre la importancia de la «mirada» como «saber ver»: no nos referimos a la posibilidad de la vista como uno de los sentidos del hombre sino al «saber ver» que le permite al hombre discernir las realidades de su mundo, de su propio mundo y, en el caso de Tiresias, de la vida de otros cuando así es consultado. Podemos poner en duda hasta qué punto la «ceguera de cupido» juega en contra de los amantes o a favor de ellos: la línea – como hemos dicho anteriormente – es ambigua.



Tiresias se encontró a dos serpientes copulando en la montaña y golpeó a la hembra con su vara, que como venganza lo transformó en una mujer. Ocho años después, siendo aún mujer, se encontró a las mismas serpientes de nuevo y en esta ocasión golpeó a las dos, y así fue devuelto a su estado primitivo de hombre. Un día, cuando el rey de los dioses Zeus y su esposa Hera se encontraban discutiendo sobre qué sexo disfrutaba más haciendo el amor, Tiresias fue el elegido para hacer la prueba definitiva. Tiresias afirmó que la mujer disfrutaba más que el hombre, respuesta que enfadó a Hera, que lo dejó ciego. Nada pudo hacer Zeus para rectificar la cruel acción de Hera, pero trató de compensarlo, dándole el don de la clarividencia. Tiresias hacía sus predicciones observando el comportamiento de las aves. Estudiaba los sonidos que hacían y, cuando era necesario, apoyaba sus ideas en el resultado de los sacrificios realizados Mitos y leyendas. (15 de junio de 2016). *Mitos y leyendas*. Obtenido de Mitos y leyendas: <http://mitosyleyendascr.com/mitologia-griega/tiresias/>).

La «clarividencia» de Tiresias es una prueba de cómo una respuesta, una decisión lo condena o lo libera, le oculta o le exagera la capacidad de «saber». Una vez el héroe ha actuado en consecuencia de los signos que ha logrado ver, la siguiente etapa de su travesía es «el beso que se extravía»:

El segundo estadio es el beso. Según el texto de Flamenca, «la boca no puede evitar, en un beso, guardar en su beneficio un poco de ese dulce sabor antes de algo llegue al corazón. Y el beso que toma la boca es garantía para cada uno de los amantes: siente el gozo sincero que el amor le da». Pero ese segundo estadio, desde el punto de vista propiamente cortés, puede hacer que el *fin`amor* se desvíe. Pues quienes «pueden tomar un beso cuando les place [...] giran luego para quitar el cinturón a las mujeres». [...] «El beso es el verdadero signo del gozo que el perfecto Amor proporciona por los ojos, a los que convierte en una puerta clara, pura y luminosa donde se ve y se mira a menudo, cuando va y viene, por dentro, por fuera, y penetra de un corazón a otro. Y deja esos corazones tan llenos uno de otro que cada cual cree

desfallecer cuando el otro le falta si no lo ve enseguida en el espejo donde su deseo les hacer ir a abrazarse, besarse, estrecharse y tomar tan sutil gozo que olvidan cualquier pensamiento y cualquier preocupación mientras su placer dura. Y es preciso creer que nunca tuvo buena ventura de amor quien duda, por poco que sea, de que nuestros amantes sientan semejante gozo». (Markale, J. El amor cortés o la pareja infernal, 1998:118-19).

El beso resultará en cierto modo en una «condena» para el héroe; a partir de ahora, sin el «objeto de amor» creará desfallecer. Incluso el «beso» no deja de tener su relación con la «mirada»; aventuramos la hipótesis que el héroe de la Edad Media, máscara del hombre melancólico, tiene por cimientos el «saber ver», tanto para con el amor como para la muerte. El «beso» además de condenarlo, le abrirá puertas más íntimas, penetrando al corazón y lo elevará en éxtasis; ésta descripción bien puede valer para la actitud ante la muerte a finales de la edad media, la «muerte propia», donde la muerte le da la oportunidad al hombre de conocer y profundizar en sí mismo: el «beso» como la muerte le permite al hombre descubrirse a sí mismo tan eficazmente como con ninguna otra herramienta.

Pero conseguir el amor no siempre puede suponer un triunfo, algunas veces, dada la idealización casi divina que se hace del objeto de amor, puede parecer más un delirio; puede parecer una pareja infernal, como titula su libro Jean Markale: «Lo esencial reside en la fusión de ambos seres, la creación de una nueva pareja, ideal o infernal a la vez, donde todo fenómeno de conciencia cesa ante la realidad profunda de sentido. Y esta realidad es inefable, inexpressable, incomparable también e incomprensible si se la quiere explicar por medio de lo racional».<sup>193</sup>

No sólo en el estatus amor y muerte están relacionados, también en la actitud que configura la vida: sin amor bienvenida sea la muerte y la muerte bienvenida sea si es por amor. Otro de los relatos igualmente emblemáticos en la Edad Media es la historia de amor y muerte de Tristán e Isolda:

---

<sup>193</sup> Ídem:116

Lo que les atraía de la historia de Tristán e Isolda [...] es el espíritu que la anima de principio a fin, que circula en todos sus episodios como el «beber amoroso» en las venas de los protagonistas: la idea de la fatalidad del amor, algo que lo eleva por encima de todas las leyes. Esta idea, encarnada en dos seres excepcionales, responde al sentir secreto de muchos hombres y mujeres y en esta versión pudo cautivar los corazones de todos al venir purificada por el sufrimiento y consagrada por la muerte. En medio de la fragilidad ordinaria de los efectos humanos, de las repetidas decepciones que sufre la ilusión siempre cambiante, la pareja formada por Tristán e Isolda, atada por un vínculo misteriosamente indisoluble, goleada por todas las tormentas y resistiendo a ellas, tratando en vano de desprenderse y finalmente llevada en un abrazo último y eterno. (Bédier, J. La historia de Tristán e Isolda, 2011:11-12).

La historia de Tristán e Isolda ha tenido influencia más allá de la Edad Media, pero su núcleo de amor y muerte fusionados, hacen de Tristán el héroe emblemático de la edad media: nuestro héroe es cegado por el amor, amor creado a razón de una pócima que lo condena a sentir amor por Isolda, una mujer prohibida. El desenlace termina con la muerte de ambos personajes, uno no puede vivir sin el otro. La vida adquiere sentido en relación al amor: «[...]En occidente el amor es un destino libremente escogido; quiero decir, por más poderosa que se la influencia de la predestinación – el ejemplo más conocido es el brebaje mágico que beben Tristán e Isolda- para que el destino se cumpla es necesaria la complicidad de los amantes. El amor es un nudo en el que se atan, indisolublemente, destino y libertad».<sup>194</sup>

Otra de las historias emblemáticas de la Edad Media es la del caballero Lancelot; un hombre que, como diría Philippe Ariès, pertenecía a los caballeros que sabían morir:: «La trama central [Rey Arturo y la mesa redonda], motor de todo el ciclo, el amor de Lanzarote y Ginebra: esa relación hizo de Lanzarote el mejor caballero del mundo por lo mucho que la amaba (amar es sinónimo de valer

---

<sup>194</sup> Octavio, P., *La llama doble*, 2004:40

más), pero esa misma relación por su carácter adúltero impidió al mejor caballero llegar hasta las altas aventuras del Santo Grial, y tuvo que quedarse a las puertas del palacio Espiritual»<sup>195</sup>

El amor como sinónimo de valentía y admiración, digno de un caballero de la mesa redonda, pero al mismo tiempo un impedimento; Lancelot no logra ser el gran caballero debido al amor.

[Lancelot] fue uno de los primeros (en el norte de Francia) en escoger al amor como tema central de un poema serio; así lo hizo en el Erec, incluso antes de verse influido por la fórmula provenzal completamente desarrollada. Y cuando dicha influencia lo alcanzó, sus compatriotas no sólo lo vieron como al primero sino tal vez como al más grande de sus exponentes. Combinando la leyenda con la nueva fórmula estampó en la mente de los hombres, de forma indeleble, la concepción de la corte de Arturo como el hogar par excellence del amor verdadero y noble. (Lewis, C.S., *La alegoría del amor*, 2000:32).

El amor lo condena al tiempo que lo libera. Y no sabrá, llegado el momento, a actuar a la altura de dicho amor; lo que le supondrá castigos por parte de su objeto de amor y, como bien hemos visto, Lancelot aceptará la «servidumbre del amor» tan común del «amor cortés».

Sólo más tarde Lancelot comprenderá la causa de tanta crueldad: la reina supo de su momentánea duda antes de abordar la carreta. Y esta tibieza en el servicio del amor bastó para anular todo el mérito de sus subsiguientes trabajos y humillaciones. Sin embargo, los afanes no habrán concluido cuando sea perdonado. El torneo, hacia el final del poema, brinda a Ginebra otra oportunidad de ejercer poder. Cuando el caballero, con un disfraz, se ha enlistado y, como es obvio, todo le cae encima, un mensaje de ella le ordena hacer lo menos de que sea capaz. Lancelot, obediente, permite ser desmontado por el primer caballero que le acomete. Ya en el suelo, y tomándose de los talones, finge terror ante el resto de los combatientes. El heraldo se burla llamándolo cobarde y todo el campo estalla en carcajadas. La reina observa

---

<sup>195</sup> Anónimo, *La muerte del rey Arturo*, 1996:12

deleitada. A la mañana siguiente, la misma demanda se repite. Y Lancelot responde “Mis gracias a ella, si así es su deseo”. Esta vez, empero, la restricción se impone antes de que se inicie el combate. (Lewis, C.S., *La alegoría del amor*, 2000:37).

## **El hombre melancólico en el Renacimiento: una bestia entre tinieblas**

El hombre melancólico, en una época de cambios y creaciones artísticas como fue el renacimiento, adquirió un giro notable en su concepción; la antigua acedia perdió peso a pesar de que Petrarca, uno de los grandes pensadores, habló de ella y se confesó de ella enfermo.

La melancolía, quizá porque Petrarca y otros grandes artistas se confesaron melancólicos, adquirió tintes de genialidad: «Sólo el humanismo del Renacimiento italiano podía reconocer a Saturno y en el melancólico esa polaridad, que de hecho estaba implícita desde el principio, pero que sólo la brillante intuición de «Aristóteles», y los ojos de San Agustín, aguzados por el odio, habían visto realmente. Y los humanistas italianos no sólo reconocieron esa polaridad: le dieron valor, porque vieron en ella el rasgo principal de «genio» recién descubierto».<sup>196</sup>

En el Renacimiento empezó a pensarse a la melancolía -sin por ello negar su peligrosidad- como ingrediente necesario -a pesar del artista- para las prácticas y el nivel que exigía un momento tan floreciente como el Renacimiento.

En una Florencia agitada por ideas nuevas y embriagada por formas de la belleza cada vez más omnipresentes, la melancolía creadora se despierta de su prolongado letargo medieval. Atrás quedan la gran hambruna y la peste negra del siglo XIV diezmaron la población Europea. En este clima vertiginoso, de florecimiento de las artes y aires

---

<sup>196</sup> Klibamsky, R., & Panofsky, E., *Saturno y la melancolía*, 2012:244

nuevos, la melancolía se levanta para reivindicar su papel en la producción de las ores del ingenio humano, que entonces no para de brotar. (Quevedo, A., *Melancolía y Tedio*, 2011:63)

Sin embargo, a pesar de ser atribuida a la genialidad, la melancolía no dejó de ser peligrosa; la clasificación que hizo Marsilo Ficino sobre ella, permitió considerarla como causa de fuerza intelectual y creadora a la vez que capaz de degradar al hombre al «nivel de las bestias».<sup>197</sup>

En Ficino, que no sólo es filósofo sino también mago, astrologo y médico, encontramos la distinción medica entre bilis negra natura y adusta. Mientras que aquella ejerce un efecto benéfico sobre el juicio y la sabiduría, ésta, que es una bilis quemada, resultado de la combustión, tiene un efecto nocivo y hace a los hombres violentos y furiosos mientras aun arde, estúpidos y lerdos una vez que se apaga. Esta capacidad de alcanzar los extremos es, entre los humores, privativa de la melancolía; la misma bilis negra que hace al hombre audaz y aun feroz cuando esta caliente, lo vuelve timorato y flojo cuando se enfría. (Quevedo, A., *Melancolía y Tedio*, 2011:66)

El hombre melancólico, «una bestia entre tinieblas», experimenta los síntomas de su malestar en el cuerpo y en el espíritu: «los del cuerpo son la palidez, la delgadez extrema, la sequedad, etc. «¡Pálido sea todo el que ama! Tal es el color idóneo del enamorado»; como describe el poeta a los amantes: «el amor provoca delgadez». Avicena dice que los «síntomas de esta enfermedad son los ojos hundidos y la sequedad, así como caminar sonriendo para sí mimo, como si uno viera y oyera algo deleitoso»».<sup>198</sup>

A Marsilo Ficino también le debemos en gran parte la división del amor; que el hombre melancólico enferme de amor o que el amor le enferme de melancolía, es una realidad en el Renacimiento: «El nexa entre amor y melancolía había encontrado ya desde hacía tiempo su fundamento teórico en una tradición médica que constantemente considera amor y melancolía como enfermedades

---

<sup>197</sup> Quevedo, A., *Melancolía y Tedio*, 2011:66

<sup>198</sup> Robert, B., *Anatomía de la Melancolía, Volumen III*, 1997:136

afines si es que no idénticas. Es esta proximidad sustancial de la patología erótica y de la melancolía la que encuentra su expresión en el *De amore* de Ficino». <sup>199</sup>

El hombre melancólico, no consiguiendo de la melancolía la fuerza para genialidad, se debate en un decaimiento corporal y espiritual. Las causas de la melancolía son múltiples:

Entre las cosas que alimentan la «desastrosa bilis negra» que «inspira horror» al médico- filósofo, Ficino enumera por una parte el vino espeso y negruzco, los alimentos demasiado contundentes, secos, salados, amargos, picantes, asados o fritos, la carne vacuna, el queso curado y una serie de legumbres. Por otra parte nutren la bilis negra la cólera, el miedo, la piedad, el dolor, el ocio, la soledad, todo lo que ofende a la vista, el olfato y el oído, y principalmente las tinieblas. Sin olvidar el desecamiento del cuerpo causado por vigilias prolongadas, por la agitación mental y la preocupación, por relaciones sexuales frecuentes, por el abuso de lo cálido y seco, por los ejercicios extenuantes, el hambre, la sed, el calor y el viento seco y frío. (Quevedo, A., *Melancolía y Tedio*, 2011:66)

El renacimiento restaura el prestigio del hombre de estudio y de la vida especulativa:

El humanismo italiano, pues, reafirmó un ideal surgido en la Antigüedad clásica, pero que en la Edad Media se había desdibujado; más aún, lo exaltó a la categoría de criterio de una manera de vivir fundamentalmente alterada. Era el ideal de la vida especulativa, en que la «soberanía de la mente humana» parecía muy próxima a su realización; porque únicamente la «*vita contemplativa*» se basa en los propios recursos y la autosuficiencia de un proceso de pensamiento que se justifica por sí mismo. Es verdad que la Edad Media no había olvidado nunca las alegrías de la vida de buscar y conocer, y hasta la expresión «*vita contemplativa*» seguía siendo reverenciada; pero lo

---

<sup>199</sup> Quevedo, A., *Melancolía y Tedio*, 2011:68

que se quería designar con ella era distinto al ideal clásico de la «vida especulativa». Era distinto en la medida en que se cuestionaba el valor de la vida contemplativa por sí solo y sin referencia a propósito. El pensador medieval no meditaba para pertenecerse a sí mismo, sino para acercarse a Dios, de suerte que su meditación encontraba sentido y justificación no en sí misma, sino en el establecimiento de una relación con la Deidad. (Klibansky, R. & Panofsky, E., Saturno y la melancolía, 2012:241).

Es Ficino quien enseña a los intelectuales a sacar partido de las ventajas de la melancolía;<sup>200</sup> en la división que realiza de la melancolía y en su estudio sobre la melancolía de los hombres de letras, Ficino funda la concepción de genio:

La melancolía de los hombres de letras obedece según Ficino a una causa triple: la primera de orden celeste, la segunda natural y la tercera humana. La causa celeste: Mercurio y Saturno, fríos y secos como la melancolía, otorgan esta naturaleza melancólica a los hombres que se entregan al estudio. La causa natural: para cultivar la especulación, el alma debe replegarse en el interior, retirarse hacia el centro, lo cual es propio de la tierra, a la que se asemeja la bilis negra. Así, la bilis negra no cesa de llamar al alma a la cohesión, la inmovilidad y la contemplación. Y la eleva a la contemplación de las cosas más altas, en consonancia con Saturno, el más elevado de los astros. A su vez, al recogerse continuamente en sí mismo como si se comprimiera, la contemplación se vuelve de índole muy semejante a la bilis negra. Por último, la causa humana: el movimiento constante del pensamiento reseca el cerebro, que se vuelve seco y frío, terrestre y melancólico. (Quevedo, A., Melancolía y Tedio, 2011:65)

Para la concepción de genio, Marsilio Ficino retorna al estudio de Platón y Aristóteles -éste último fue realmente quien dedicó un estudio detallado sobre la relación entre melancolía y el hombre de genio<sup>201</sup>-, siguiendo con fervor la práctica extendida de traducir a los clásicos, la astrología pierde peso y la lectura de la naturaleza, la religión y la filosofía aproximan concepciones.

---

<sup>200</sup> (Quevedo, 2011)

<sup>201</sup> Aristóteles (1996), *El hombre de genio y la melancolía*, Barcelona: Quaderns Crema, S.A.



Marsilio Ficino conforma el círculo neoplatónico:<sup>202</sup> «Quien mejor supo explicar este nuevo sentimiento fue un florentino, Marsilio Ficino. Sus Tres libros sobre la vida (1498) dan forma a un vínculo entre genio y melancolía defendido por Aristóteles. Y lo hace en los términos de esa congoja disociada: el debate entre lo que llama la causa celeste de la tristeza, por la que el apesadumbrado se pierde en la indignación, y la causa natural, por la que se repliega sobre su yo, se exilia dentro de sí mismo, se vuelve hacia la tierra. Hacia la bilis terrosa que lo domina».<sup>203</sup>

Restaurando su prestigio, los neoplatónicos llegan incluso a poner a Platón bajo el signo de Saturno. En su intento de fusionar a Platón y Aristóteles, Marsilio Ficino amalgama el furor divino platónico y la melancolía peripatética, sentando así las bases para la concepción moderna del genio. (Quevedo, A., *Melancolía y tedio*, 2011:64)

Pero el hombre melancólico no es un genio -el genio es una de sus máscaras en el renacimiento- sino una bestia a la que se le recomienda dietas y pautas para curarse; no hace obra, se queda inmóvil y pierde incluso capacidad para relacionarse. El hombre melancólico practica una más de las profesiones infames bajo el influjo del astro Saturno: «sepultureros, los mendigos, los criminales; se los acusa de provocar devanencias y enfermedades, de destruir la reputación y la belleza».<sup>204</sup>

El hombre melancólico destruye y se destruye porque su enfermedad no le permite tener «los destinos de los hombres más espirituales».<sup>205</sup>

En la enfermedad de la locura el hombre es arrastrado más allá de la figura humana, y de hombre se convierte casi en bestia. Dos son las clases de locura. Una nace de la imperfección del cerebro, la otra del corazón. El cerebro está ocupado a veces por un exceso de bilis

---

<sup>202</sup> Quevedo, A., *Melancolía y Tédio*, 2011:63

<sup>203</sup> Bolaños, M., *Tiempos de Melancolía, creación y desengaño en la España del siglo de Oro*, 2015:23

<sup>204</sup> Quevedo, A., *Melancolía y Tédio*, 2011::64

<sup>205</sup> Ídem:64

demasiado caliente, a veces por sangre recalentada, y otras por la bilis negra. Y por esto los hombres se vuelven locos. Aquellos que son atormentados por la bilis recalentada, aunque no sean injuriados por ninguno, se irritan violentamente, gritan fuerte, se lanzan contra los que se encuentran y se golpean a sí mismos y a otros. Aquellos que padecen la sangre recalentada, prorrumpen sin contenerse en risas excesivas y hacen alarde en contra de las costumbres de todos, prometen maravillas de sí y saltan de gozo. Aquellos que están oprimidos por la bilis negra, están siempre desolados, y se imaginan unos sueños que les asustan en el presente y les hacen temer el futuro. Estas tres clases de locura se producen por un defecto del cerebro. Pues cuando aquellos humores se retienen en el corazón, dan origen a la angustia y a la inquietud, y no a la locura. Pero cuando oprimen la cabeza a la demencia, por esto se dice que está en relación con un defecto del cerebro. Pero consideramos que esta locura se produce por una enfermedad del corazón, por la que se afligen los que aman perdidamente. A ésta se atribuye falsamente el muy sagrado nombre de amor. Pero para que no parezca que quizá sabemos demasiado en contra de la opinión de muchos, gracias a esta discusión, nosotros también emplearemos el nombre de amor para estas enfermedades. (Ficino, M., De Amore, 1986: 198-199).

Ficino acerca la melancolía a la locura y a la angustia; más allá del hombre, está el animal, la bestia que es el hombre melancólico. Por tener enfermo el corazón o el cerebro, el hombre melancólico es violento y peligroso. Lejos, muy lejos, ha quedado la sospecha de genialidad.

La distinción puede resultar confusa; el genio también se angustia y es melancólico, sin embargo, en las descripciones, los efectos que causa la melancolía en uno y otro son muy distintos. Si el genio vive al borde del precipicio, el hombre melancólico ha caído en el oscuro abismo:

Fue en el florecimiento, en el ambiente del humanismo florentino, del ideal de la dignidad humana, el que dio alas a la idea de la melancolía como una condición reservada a las minorías más sensibles. El artista quiere ser visto como un creador (una categoría reservada a Dios), un

fabricante de talismanes, pues en él la soberanía de la mente alcanzaba su máxima plenitud. Pero no sin su envés doloroso; pues, a la vez que ponía al hombre en el centro del universo, le hacía consciente de sus límites. En el primer Renacimiento la inmensa curiosidad humana desasosiega a los hombres. Por esto, la divinización del talento quedará asociada al dolor y al hastío que producen los conocimientos incompletos, a la tensión entre el entusiasmo y la duda desesperada. Esta gestación del genio moderno solo tenía cabida bajo el mito atrabiliario: son quienes se abisman en una contemplación profunda los que más se angustian. El melancólico vivirá en adelante al borde del precipicio. (Bolaños, M., *Tiempos de melancolía, creación y desengaño en la España del siglo de Oro*, 2015:23).

La melancolía puede hacer del hombre un genio al tiempo que convertirlo en una bestia: se instaura la «triste convicción de que el dolor y el hastío son compañeros constantes de la especulación profunda».<sup>206</sup>

Pero el hombre melancólico se queda atrapado, invadido de incertidumbre: Es el retrato que hace Durero, titulado *Melancolía*, el que puede interpretarse como un hombre melancólico. instaurado en las profundidades de la pasividad y las tinieblas, practicando la vida contemplativa propia del genio sin ser un genio:

Con su estilo afilado y cristalino, Durero introduce un discurso nuevo. La enigmática escena representa un ser (¿mujer, genio, ángel?) de oscura tez, provisto de alas para volar, pero incapaz de librarse del peso de la tierra; coronado de guirnaldas, pero despeinado y sucio. Está rodeado de útiles y símbolos del empeño creador, toda una parafernalia geométrica que yace olvidada a sus pies. La pupila, brillante y fija, es pura furia intelectual. Su mente bulle de imágenes apremiantes, de cavilaciones intensas; de un afán por pensarlo todo por pensarlo hasta el final. Pero a la vez hay un hilo de desesperación por la impotencia de esta empresa; dicho de otro modo, parece como descorazonado por la fatalidad de «saber que no sabe». (Bolaños, M., *Tiempos de*

---

<sup>206</sup> Klibansky, R., & Panofsky, E., *Saturno y la melancolía*, 2012:243

melancolía, creación y desengaño en la España del siglo de Oro, 2015:24).

## **Un amor de belleza divina**

El amor cortés, propio de la época medieval, adquirió en el Renacimiento un matiz distinto a partir del interés y el retorno a autores clásicos por parte de los renacentistas.

Si bien siguió llamándose amor cortés, éste adquirió una dimensión divina y espiritual que en la época medieval tan sólo se sospechaba; en el retorno a Platón, la mujer ya no es dueña de su belleza sino tan sólo su representante. El enamorado es consciente de que la mujer, en tanto bella, es una criatura divina y en tanto divina, inaccesible: «Se requiere ahora comenzar a mostrar que-según estos textos-los humanos son parte de un universo creado por una divinidad. Así, su experiencia de amar, lejos de mostrarse como un todo, se muestra como una participación cósmica y divina, como una apertura»<sup>207</sup>

Lo inaccesible no supondrá un límite para la voluntad sino la posibilidad de recorrer un camino cuya meta final rozará lo místico: «La filosofía de Platón sobre el amor se basaba en el ascenso de lo material a lo inmaterial, un ascenso en que la mente es impulsada hacia arriba por el amor a lo bello. A partir de la belleza de los objetos materiales la mente se ve conducida a la belleza de los cuerpos humanos, de ahí a la belleza del bien, luego a la belleza de las ideas y de ahí al conocimiento y el amor de la belleza absoluta, que es Dios».<sup>208</sup>

Para Ficino, el conocimiento- a diferencia del deseo que es una pasión- es una obra u operación (opus). El deseo es un “movimiento hacia” activado en sí y para otro. El conocimiento es una obra activada en sí y

---

<sup>207</sup> Giorda, J.M., *Amar en el Renacimiento*, 2004:112.

<sup>208</sup> Parker, A. A., *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, 1986:61.

por sí. En un sentido, el obrar del conocer consiste -básicamente- en un recibir y tomar. Los modos de hacerlo variarán según se trate de la sensibilidad (*sensus*), la razón (*ratio*) o el intelecto (*intelllectus*). El modo de recibir y tomar de la sensibilidad, generalmente, es llamado percibir (*percipere*). El de la razón, pensar (*cogitare*). El del intelecto, contemplar (*contemplari*) o inteligir (*intelligere*). (Ciorda, J.M., Amar en el Renacimiento, 2004:61)

El éxito del encuentro no demanda del héroe sus proezas caballerescas sino su abstención y meditación; el héroe enamorado pasará de la actividad a la reflexión. Amará la belleza por encima de la criatura que la posee; se abstendrá de la dimensión sexual porque ésta sólo lo distrae y entorpece su sabiduría. El acto sexual se volverá una «necesidad biológica sin sentido»<sup>209</sup>.

El neoplatonismo renacentista, por contra, confería a las mujeres un lugar mucho más importante en el amor humano ideal. En este sentido se revelaba heredero de la tradición del amor cortés de la que se nutrió en lo que respecta a la idealización de la mujer. La belleza que en la ascensión platónica impulsa a la mente hacia arriba, se ha convertido ahora de forma específica en la belleza física de la mujer, y será dentro y a través del amor humano como el hombre progresa desde el plano físico pasando por el intelectual hasta llegar al espiritual. (Parker, A. A., La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680, 1986:61-62).

La épica del héroe renacentista no contendrá más el peregrinaje, el triunfo glorioso o el reconocimiento efusivo de un pueblo. El amor en el renacimiento exigirá un camino más solitario y acaso más complicado: el reconocimiento de que «la belleza es tanto más perfecta cuanto más se distancia de su materia perecedera».<sup>210</sup>

De esta manera «La concepción del denominado amor platónico, que no se encuentra en absoluto en Platón, se convirtió en el nuevo ideal del amor entre

---

<sup>209</sup> Parker, A. A., La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680, 1986:61.

<sup>210</sup> Ídem: 62.

hombre y mujer del siglo XVI.»<sup>211</sup> El amor divino e ideal que supondrá el reconocimiento y amor a la belleza absoluta, conducirá a los amantes a la contemplación de Dios<sup>212</sup>: «De este modo, la filosofía neoplatónica situaba el amor humano en el escenario del amor divino y le otorgaba un valor espiritual».<sup>213</sup>

[...]El correcto fin del amor es la unión, que consiste en estas tres cosas: pensar, ver y oír.

Ciertamente, el amor (como todos los filósofos lo definen), no es sino el anhelo de belleza. La belleza del cuerpo no reside en la sombra de la materia, sino en la luz y la gracia de la forma; no en la oscura masa, sino en la clara proporción; no en el peso torpe y sin sentido, sino en el número y medida armoniosos. Pero accedemos a esa luz, gracia, proporción, número y medida, por medio tan sólo del pensamiento, la vista y el oído. Hasta aquí llega la verdadera pasión de un verdadero amante. Sin embargo, no es amor cuando el apetito de otros sentidos nos conduce hacia la materia, la masa, el peso y la deformidad, que es lo opuesto a la belleza o al amor; es una estúpida, grosera y fea lascivia. (Ficino, M., *Las cartas de Marsilio Ficino*, 2009:105).

Un amor divino y espiritual también agregará a su realidad, además de la belleza, el alma; será Marsilio Ficino uno de los grandes estudiosos de las obras de Platón quien estudiará la naturaleza y no la existencia del alma. El alma será el eje central de su filosofía y de la filosofía renacentista; será la posibilidad de alcanzar la felicidad más allá de la incertidumbre de la muerte: «el seguro camino hacia la interioridad».<sup>214</sup>

El amor que Marsilio Ficino promueve es acogido con fuerza en el renacimiento; fusionará al amor en una mentalidad religiosa. De la sospecha a la certeza: «No hay verdadero amor que no sea religioso, ni verdadera religión que no esté

---

<sup>211</sup> Ídem: 62.

<sup>212</sup> Ídem: 62.

<sup>213</sup> Ídem: 63.

<sup>214</sup> Ficino, M., *De Amore*, 1986: XVI.

sostenida por el amor».<sup>215</sup> Será este saber lo que configurará al nuevo amor cortés: el que ama sabe lo que debe amar.

Del mismo modo podemos preguntarnos en qué medida los sicilianos «sabían» todavía qué es el amor. [...] Lo sorprendente de esta nueva escuela, es que renueva conscientemente el lenguaje simbólico de los trovadores. Los sicilianos habían caído en un dudoso alegorismo: hablaban de la dama como de una mujer real; n era más que galantería y además fría y estereotipada. Dante, Calvalcanti y otros pedirán más sinceridad y más calor amoroso, pero al mismo tiempo saben y dicen (en ese decir está la novedad) que la Dama es puramente simbólica.

Este es el secreto paradójico del amor cortés: ampuloso y frío cuando se alaba a la mujer, pero ardiente de sinceridad cuando celebra la sabiduría del amor: ahí es donde verdaderamente late el corazón. Y Dante no es nunca tan apasionado como cuando canta a la Filosofía, a no ser cuando ésta se convierte en Ciencia Sagrada.” (Rougemont, D., *El amor occidente*, 1979: 182-183).

La actitud ante el amor en el Renacimiento tendrá como centro la revelación del «secreto paradójico» que regía en la Edad Media y sabrán y dirán abiertamente que, antes que tratarse de la Dama en sí, se tratará de la «sabiduría del amor» de la cual la Dama sólo es representante.

En el discurso VI, capítulo VIII se afirma que el humano en la tierra padece, básicamente, tres especies de amores temporales, los cuales aquí reciben los nombres de amor divino (divinus), amor humano (humanus) y amor bestial(ferinus).

Respecto del nacimiento de estas tres especies que se menciona uno de los adagios que más se reiteran en este texto: “todo amor comienza por la vista”.

Su distinción aquí, por tanto, no está determinada por su origen, sino por el fin o deleite al que llevan. Si el deseo acaba deleitándose en el solo mirar, es llamado “amor humano”. Si el deseo asciende del deleite de la vista de la mente o intelecto, es denominado “amor divino”. Si, por

---

<sup>215</sup> Ficino, M., *Las cartas de Marsilo Ficino*, 2009:105.

el contrario, el deseo desciende del deleite de la vista al del tacto, recibe el nombre de “amor bestial”. Aquellos en quienes prevalece el divino, son llamados contemplativos (*contemplativi*), en quienes el humano, activos (*activi*), en quienes el bestial, voluptuosos (*voluptuosos*). (Ciorda, J.M., Amar en el Renacimiento, 2004:56)

Marsilio Ficino no será el único cuya filosofía del amor golpee con fuerza la mentalidad renacentista, Dante será otro exponente cuya obra maestra, *La Divina Comedia*, moldeará con creces al nuevo amor cortés.

Lejos de suponer pasividad al héroe renacentista, por su necesidad de abstención y reflexión, Dante lo dota de «movimiento»: el amor es un camino que el héroe renacentista debe recorrer, aunque éste ya no suponga hermosas y valerosas hazañas o canticos triunfantes. En Dante, siguiendo a Osip Mandelstam, la poesía y la filosofía -agregaríamos al héroe portador de ellas- siempre están andando, «siempre en camino. Incluso la pausa es una variedad de movimiento acumulado [...] el paso tiene la facultad de argüir, estimular, silogizar.». <sup>216</sup>

¿Qué caracteriza la experiencia de Dante? Yo diría que Dante y la Edad Media -los mercaderes florentinos y san Francisco y sus cinco mil frailes y el conde Brusati- tenían claro que lo que mueve la vida se puede definir con una palabra: deseo. La vida es por naturaleza deseo, tiende a la felicidad. No penséis que el tema de la Divina Comedia es el más allá o el problema de Dios. La preocupación principal de Dante no es el más allá, su primer motivo para escribir no es la pregunta sobre lo que hay después de la muerte; el motivo primero de la obra de Dante, lo que le impulsa a escribir, es el asombro de la realidad. La realidad te habla, te solicita, te atrae así. (Nembrini, F., Dante, Poeta del deseo, 2014:23-24).

En Ficino también el movimiento es muy importante: «Así, el deseo se presenta como una inclinación, un “movimiento hacia”, pero una inclinación o movimiento

---

<sup>216</sup> Mandelstam, O., *Coloquio sobre Dante*, 2004:16.



que, más que accionarse, se padece: el deseo es una pasión: un ser atraído. Y en este sentido, tanto el deseo como el amor son *tractus*, *tiramento*, atracción. La belleza, por su parte, aparece como aquello que atrae, como lo que activa la pasión. No que la belleza es algo que tenga entre sus cualidades la de atraer o arrebatarse hacia sí, sino que lo propio de ella es este atraer (*allicere*, *rapere*, *trahere*): con “belleza” se nombra el atraer mismo en tanto aquello que produce movimiento de atracción. La belleza conmueve, moviliza, pone en movimiento»<sup>217</sup>

En el horizonte del pensamiento de su época, y aun en su misma condición de estudioso de la Medicina, Ficino hace mención de una exhalación (*spiritus*) proveniente de una evaporación de la sangre cercana al calor del corazón. Dicha exhalación o vapor de la sangre, a su vez, agitado por el movimiento continuo del corazón, se extiende desde éste hacia todo el cuerpo vivificándolo. Recuérdese que en aquél tiempo todavía no se conocía que la sangre circulara.

[...]

De un lado, hace el conocimiento sensible de un modo que enseguida atenderé: de otro -que es el que ahora interesa-, este *spíritus* -justamente en su condición de exhalación o vapor de sangre- se eleva se eleva a la cabeza y se une a la naturaleza de fuego propia del sentido de la vista. Y de este modo, el *spiritus*, no sólo se extiende por el propio cuerpo, sino que también -a través de las ventanas de los ojos- se catapulta fuera vehiculizado en los rayos emitidos por la luz (*lumen*) de la visión. (Ciorda, J.M., *Amar en el Renacimiento*, 2004:58)

El amor físico entorpece el camino a la sabiduría del amor:

En un pasaje del *De Amore* se explicita que su asunto principal es el amor moderado (el amor humano) que -siendo partícipe de la divinidad- no sólo es causado por el ojo del amado (como al amor vulgar o libido) sino que también (con vistas al amor divino) concurren el deleite y la concordia de todas las partes que hacen a la aparición o forma visible del cuerpo amado. (Ciorda, J.M., *Amar en el Renacimiento*, 2004:61)

---

<sup>217</sup> Ciorda, J.M., *Amar en el Renacimiento*, 2004:53-54.

Dante y Ficino saben que hay que ir más allá de la Dama y consideran el encuentro de los cuerpos la torpeza e incluso el error que los condena: «La separación esencial de la realidad se basa en la disociación entre el amor y lo físico, porque esta idealización concreta del amor en términos religiosos y místicos no podía dejar espacio a la sensualidad; de hecho, aspiraba no a refinar la sensualidad sino a trascenderlo. El sufrimiento de los amantes literarios equivale a la carne en busca de su propia afirmación frente al ideal de un amor espiritualizado y, por tanto, casto».<sup>218</sup>

La Dama, criatura trascendente en tanto portadora de belleza y medio para la belleza absoluta, se convierte en uno de los temas cruciales de Ficino y sobre todo en Dante: «El quinto canto es el famosísimo “canto de Paolo y Francesca”, en que se aborda una de las tres cuestiones decisivas de la vida. Desde cierto punto de vista se podría decir, al hilo del recorrido existencial de Dante, que la cuestión decisiva de la vida es el problema del amor. Por decirlo de manera más sencilla: vamos a ver qué responde Dante a la pregunta de si realmente es posible amar; si realmente se puede amar tal como el corazón desea, tal como cada uno de nosotros siempre ha soñado y sigue soñando en la vida; si se puede amar de verdad, si se puede amar para siempre».<sup>219</sup>

Dante se acerca a Dios por la vía del Deseo:

Cuando digo «deseo», me refiero a estas tres cosas, la que el hombre necesita para vivir: la tensión por conocer la verdad, el deseo de amar la verdad que se ha conocido y practicarla en la vida, la esperanza de que la verdad, puesta en práctica en la vida, pueda realizar una belleza y una vida buena para todos.

Llamemos ahora a las cosas por su nombre, para ponerlas en orden: primero, el problema del destino, es decir, del ser, el problema de Dios; en segundo lugar, el problema de la relación con uno mismo y con los

---

<sup>218</sup> Parker, A.A., *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, 1986:39.

<sup>219</sup> Nembrini, F., *Dante, poeta del deseo*, 2014:123

demás: el amor, la afectividad; y en tercer lugar, el problema de que el tiempo sea útil. Estas tres cosas son tan radicales y reales, son tan constitutivas de lo humano, que se podría definir como las tres dimensiones de la persona, que corresponden a las tres dimensiones de la Persona divina. (Nembrini, F., Dante, Poeta del deseo, 2014: 29-30)

#### Ficino acerca el Deseo a la Belleza:

Pero sin el texto de Ficino “todo amor es deseo”, no “todo deseo es amor”. Y aquí viene la central distinción que nos entrega la primera definición, que es la más general o universal, respecto de este intento de conceptualizar el amor como una especie del género del deseo. La distinción dice: el amor es deseo *de belleza*.

La delimitación de la especie de amor parte de un poner en relación el deseo con la belleza. El amor es pensado -básicamente- respecto de aquello que se llama belleza. (Ciorda, J.M., Amar en el Renacimiento, 2004: 52).

Y se concluye: «[...] Deseo de belleza significa deseo de “disfrutarla”. La consideración de esta otra determinación abre un campo semántico más extendido para la interpretación del “amor” ficiniano. El *frueris* pone en camino de pensar las correspondencias que establece este texto entre amor, conocer y ser»<sup>220</sup>

La religión en Ficino encuentra su símil en el Deseo que inaugura Dante. Reconocer que el amor es Deseo supone recorrer una suma de frustraciones con la pretensión, no de superarlas y conquistarlas, sino de asumirlas como el núcleo del amor ideal y divino de la época.

Si el caballero medieval encontraba la respuesta a sus infortunios y plegarias en el encuentro y unión con la Dama, el héroe renacentista la encontrará en la frustrante inadecuación del deseo y la realidad: «La realidad está dispuesta ante

---

<sup>220</sup> Ciorda, J.M., *Amar en el Renacimiento*, 2004:54.

nosotros como una especie de pirámide cuyo vértice, es decir, el punto más alto y más pequeño, nos parece el objeto adecuado de nuestro deseo. Lo alcanzamos y no lo es; no lo es, nos desilusiona. Se experimenta que el deseo es siempre más grande que lo que hemos alcanzado. Y entonces el deseo se ve lanzado de una cosa a otra, y siempre la desilusión sigue a la expectativa; hasta que en un momento dado la razón, razonablemente, de manera absolutamente razonable, plantea la apertura a la posibilidad de Dios. Porque en esta dinámica uno empieza a entender que nada es suficiente para vivir, que el deseo es siempre más grande que todo lo que pueda alcanzar o encontrar.»<sup>221</sup>

Para Dante, el encuentro con Beatriz, una bella mujer que lo cautiva y lo impulsa a la producción de su obra, es crucial para su visión del amor: «Hay algo misterioso y verdadero, profundamente verdadero, que hace que Dante sienta y cante y describa toda la potencia que el amor por una mujer introduce en la vida. Una potencia capaz de cambiar, un milagro, algo que hace la vida nueva»<sup>222</sup> La Dama representante de la sabiduría del amor, es la que posibilita la comprensión de las cosas, el Misterio que otorga al héroe conocimiento y regocijo:

Dante hace esta experiencia cuando conoce a Beatriz, se siente mirado y acompañado así. Como vimos en el canto II, su percepción de la vida es la de estar bajo una mirada buena: María que llama a santa Lucía que llama a Beatriz que llama a Virgilio; vive bajo la mirada de la misericordia, de un perdón; como si la Virgen fuese...

No “como si fuese”, es la madre que te mira como a un hijo, como una madre mira a un hijo el primer día que ha venido el mundo. Por semejante experiencia Dante puede cantar al amor de esta manera.

[...]Porque en la relación entre hombre y mujer hay algo misterioso que asigno a la mujer un enorme potencial de cambio.” (Nembrini, F., Dante, poeta del deseo, 2014:128).

---

<sup>221</sup> Nembrini, F., *Dante, poeta del deseo*, 2014: 27.

<sup>222</sup> *ídem*:129

Es la noción del infierno, uno de los círculos que describe Dante, el que configura el amor en sorprendente coincidencia con las teorías neoplatónicas de Ficino; el amor es luz.

El héroe renacentista busca en el amor la luz que no le es dada de antemano. Para el encuentro con la luz, tanto en Dante como en Ficino, la razón es imprescindible: «Este es el punto clave de nuestro trabajo de esta noche: trataremos de entender cómo puede un hombre estar ante el fenómeno del enamoramiento, del amor, manteniendo unidos -algo que es tan difícil para nosotros. Sentimiento y razón. “Nunca en la vida el amor -dice Dante- ha gobernado mi existencia y mi persona sin el *fiel consejo de la razón*”: la cuestión de la que se trata es esta unidad de la persona, este corazón, como lo llama la biblia, que es al mismo tiempo sentimiento y razón. [...] hay que tener en cuenta que Dante nos habla de la experiencia amorosa desde una percepción de sí mismo que es unitaria, donde la razón, el sentimiento y el instinto viajan juntos, sin prescindir el uno del otro».<sup>223</sup>

La importancia de la razón, en momentos suscrito para Dante al amor, en Ficino se expande a toda la vida y al amor en todos los ámbitos: «Pero en *De Amore*, el conocimiento no sólo está al final del amor como aquello que recibe la belleza que deleita, sino también en su inicio, como aquello que la vislumbra y la descubre: “dado que ninguno desea las cosas desconocidas, es necesario que antes sea conocido de alguna manera lo que amamos”. Conocida la belleza se la desea disfrutar, conocer aún más. Y con este conocimiento que inicia el amor pasa lo que mismo que con aquél que lo termina: es obra de la mente, el ver y el oír. El tacto, el gusto y el olfato -bajo ningún aspecto-hacen al conocimiento de la belleza. Así, puede decirse que el conocimiento es lo primero y último.»<sup>224</sup>

La «arquitectura de la luz» es la notable metáfora con la que Ficino describe al amor cuando estudia la importancia de la vista y la luz. La Luz es importante por su relación con la vista:

---

<sup>223</sup> ídem:126-127.

<sup>224</sup> Ciorda, J.M., *Amar en el Renacimiento*, 2004:55-56.

Cuando un amante mira a otro humano, no sólo recibe a través de sus ojos el *spiritus* del otro, sino también su imagen. Esa última recepción - del otro en imagen el texto la llama “conocimiento”, puesto que en el horizonte del pensamiento de la época es considerada como uno de los modos o especies del conocer humano.

De este modo, el conocimiento, como principio y fin del deseo, determina-junto y en correspondencia con la belleza-la distinción del amor de otras especies de deseos, particularmente en este caso, de la libido. En otras palabras, en este texto la significación del “amor” se contextualiza preferentemente con los términos “deseo”, “belleza” y “conocimiento”. [...] De acuerdo con la doctrina tradicional, en De Amore se refieren básicamente tres modos o especies de conocimiento: el sensible (*sensibilis*), el racional (*rationalis*) y el intelectual (*intellectualis*).” (Ciorda, J.M., Amar en el Renacimiento, 2004:61).

Siguiendo a Dante, para amar de verdad y para siempre, la luz entra por la vista y por la sangre -diría sobre todo Ficino- y otorga el conocimiento y la posibilidad de la sabiduría del amor: «Todas las cosas poseen alma, que constituye la verdad y es principio de vida, orden y gracias. La realidad se concibe así como orden y belleza y se expresa mediante símbolos, imágenes y figuras. El verdadero conocimiento consiste en la visión mental del número y del ritmo. Ello exige un apartamiento de la realidad sensible, del mundo exterior y del propio cuerpo; el ama entra así en la vida contemplativa: una elevación hacia grados de verdad y del ser cada vez más altos, cuyo término es Dios, meta de la vida y de la existencia del hombre. Ese impulso ascendente constituye la esencia del concepto ficiano del amor, cuyo complemento es la luz, que corresponde al momento descendente de la difusión divina»<sup>225</sup>

---

<sup>225</sup> Gallardo, L.F., *El humanismo renacentista, de Petrarca a Erasmo*, 2000:39.

Beatriz para Dante es Luz:

[...] Cuando Dante se encuentra con Beatriz nace en él la sospecha - uso el término en sentido positivo-, la idea de que esa chica podría ser el cauce de la encarnación. Utilizo esta palabra sintética porque me ayuda a ir más rápido, y espero que se entienda. La experiencia de la encarnación: la presencia física y real de ese Misterio al que Dante se dirige con todas sus fuerzas, con su razón entera, con todo su sentimiento, la presencia del Misterio sin el cual el hombre no consigue entender las cosas; el Misterio al que se dirige todo deseo de verdad, de belleza, de bien, de felicidad que tenemos cada uno. Dante conoce a Beatriz y queda literalmente fulminado por esa intuición: ella, esta chica, podría ser la presencia real en su vida de lo que siempre ha deseado; podría ser el signo del término último del deseo humano, de mi deseo. (Nembrini, F., Dante, poeta del deseo, 2014:124).

Ficino ordena los tipos de amor:

Para Ficino, como para cualquier buen platónico, el *Amor divinus*, amor divino o trascendente, era, como se recordará, incomparablemente superior al *Amor humanus*, amor humano o natural; lo cual no le impedía considerar a ambos igualmente estimables, sobre todo en comparación con el *Amor ferinus*, pasión irracional [...] El *Amor divinus* es hiho de la Venus Celestial [...] El *Amor humanus*, por el contrario, es hijo de Venus “vulgar” o natural.” (Panofsky, E., Renacimiento y renacimientos en el arte occidental, 1979: 284-285).

## La muerte como acceso a la verdad

En el Renacimiento, los cambios de actitud ante la muerte son matices, notables sólo en la insistencia y extracción de los detalles que la diferencian con la actitud en la Edad Media.

El héroe renacentista sigue manteniéndose estoico, como el héroe medieval, ante la proximidad de la muerte: no hay lamento o el lamento aun no llega a las dimensiones absurdas y teatrales propias de otra época: «Esbozado de esta forma en tono menor, el lamento medieval de la vida permite captar la delicada ambigüedad de un sentimiento popular y tradicional de la muerte que se ha transparentado inmediatamente en las expresiones de las culturas doctas: *contemptus mundi* de la espiritualidad medieval, distanciamiento socrático o rigidez estoica del Renacimiento».<sup>226</sup>

Podría considerarse a la muerte -y también al amor- una transición entre la definición de una actitud antigua y otra floreciente. Pero esto sería negar las sutilezas encontradas. Empieza a manifestarse en el Renacimiento no el rechazo a la muerte -impensable diría Philippe Ariès como leeremos enseguida- si no una «rebelión a Dios»; se le desafía próximo a la muerte, adquiriendo en el desafío un protagonismo inédito:

Un texto italiano de 1490 muestra cuán espontáneo, natural y extraño en sus raíces a lo maravilloso, como por otro lado a la piedad cristiana, era el reconocimiento franco de la muerte próxima. Esto ocurre en un clima moral muy alejado del clima de las canciones de gesta, en una ciudad mercantil del Renacimiento. En Espoleto vivía una linda muchacha, joven, coqueta, muy aficionada a los placeres de su edad. De pronto la enfermedad la derriba. ¿Va a aferrarse a la vida, inconsciente de la suerte que le espera? Otro comportamiento nos parecería hoy cruel, monstruoso, y la familia, el médico, el sacerdote conspirarían para mantener la ilusión. La *juvencula* del siglo XV,

---

<sup>226</sup> Ariès, P., *El hombre ante la muerte*, 1983:21.



comprendió inmediatamente que iba a morir [...]. Ha visto la muerte cerca. Se rebela, pero su rebelión no adopta sin embargo la forma de un rechazo de la muerte (no tiene siquiera idea de eso) sino de un desafío a Dios. Se hace revestir con sus más ricas galas como en el día de sus bodas, y se entrega al diablo. (Ariés, P., *El hombre ante la muerte*, 1983:15.16).

Pero la rebelión, que otorga un protagonismo a Dios por lo menos más activo que en la Edad Media, también lo embiste de misericordia y aliado: no todos se rebelan, otros, la mayoría quizá, se abrazan a los preceptos cristianos, considerando a «la muerte como un bien del alma»<sup>227</sup>: «[...]la muerte común e ideal de la Alta Edad Media no es una muerte específicamente cristiana. Desde que el Cristo resucitado triunfó de la muerte, la muerte en este mundo es la verdadera muerte, y la muerte física, acceso a la vida eterna. Por eso el cristiano está comprometido a desear la muerte con alegría, como un nuevo nacimiento»<sup>228</sup>

Otro matiz para la actitud ante la muerte en el Renacimiento es la consciencia del héroe renacentista de una vida en sufrimiento. El héroe renacentista sufre y reflexiona sobre su sufrimiento: «El apego a una vida miserable no está separado de la familiaridad con una muerte siempre cercana. [...]. O bien la «muerte vienen a curar todo», o bien «mejor sufrir que morir»; he ahí dos afirmaciones que en realidad son más complementarias que contradictorias, dos caras del mismo sentimiento: la una no va sin la otra. El pesar de la vita quita a la aceptación de la muerte lo que tiene de forzado y de retorico en las morales cultas»<sup>229</sup>

Si no resultan contradictorias las versiones de «la muerte como cura», por un lado, y el «sufrimiento mejor que la muerte», es porque encuentran en la esperanza del hombre renacentista y en la voluntad por descubrir un sentido y una razón a una vida áspera, la fusión que los condensa; es el sufrimiento ligado a la muerte, ya como solución o como mal mayor, lo que causara al héroe

---

<sup>227</sup> Ídem:15.

<sup>228</sup> Ídem: 15-16.

<sup>229</sup> Ídem:22.

renacentista una de las actividades que más lo definirán: «La reflexión sobre la vida y la muerte»

Esta reflexión no será gratuita ni sobrevendrá sólo a razón de esa cercanía del sufrimiento y la muerte, las ideas cristianas, las ideas del paraíso, del alma, de la belleza, de una vida eterna y feliz más allá de la vida mortal, también ayudará y propiciará la reflexión del héroe: «Si los muertos dormían, era más bien en un jardín florido. «Que dios reciba todas nuestras almas en las santas flores», pide Turpin a Dios ante los cuerpos de los barones. Del mismo modo Rolando ruega que «en santas flores les haga yacer». Este último verso contiene perfectamente la doble representación del estado que seguía a la muerte: yacer o el sueño sin sensación, en santas flores o el jardín florido. [...] Aunque rara, la imagen del jardín florido no es, sin embargo, totalmente desconocida; reapareció aquí y allá durante el Renacimiento, en la pintura, donde los bienaventurados se pasean, de dos en dos, a la sombra de un maravilloso vergel»<sup>230</sup>

La muerte supondrá la posibilidad de renacimiento: el infierno de Dante como un lugar de espera y de paso influirá en la concepción renacentista y cristiana. No es la condena o la desaparición eterna sino la espera en compañía lo que es la muerte en el héroe renacentista: «“En el Credo o el viejo canon romano, el infierno designa la morada tradicional de los muertos, lugar de espera más que de suplicio. Los justos y los redimidos del Antiguo Testamento han esperado allí a que Cristo, tras su muerte, vaya a liberarlos o despertarlos»<sup>231</sup>

[...] [La] repugnancia por la proximidad de los muertos cedió pronto entre los antiguos cristianos, primero en África y luego en Roma. Este cambio es notable: traduce una diferencia grandísima entre la actitud pagana y la nueva actitud cristiana respecto a los muertos, pese a su reconocimiento común de la muerte domada. En adelante, y para largo tiempo, hasta el siglo XVIII, los muertos han dejado de causar miedo a los vivos y los unos y otros

---

<sup>230</sup> Ídem: 30.

<sup>231</sup> Ídem: 29.

cohabitarán en los mismos lugares, detrás de los mismos muros.  
(Ariés, P., El hombre ante la muerte, 1983:34).

Este cambio, aventura Philippe Ariès, fue posible por la fe en la resurrección de los cuerpos, que él asocia al culto de los mártires y sus tumbas.<sup>232</sup>

Ante la vida más allá de la muerte, sin nadie que lo contradiga, con la aceptación general -cristiano o no- de la resurrección y el infierno, florece una voluntad por morir en el mismo lugar donde otros familiares han muerto; la idea de compañía más allá de la muerte tuvo su repercusión en la voluntad de ser enterrado en cercanía con los seres queridos.

A partir del siglo XV, la mayoría de los testadores quieren ser enterrados en la iglesia o en el cementerio donde ya han recibido sepultura miembros de su familia [...] la costumbre se generalizará a partir de siglo XVI y traduce perfectamente los progresos de un sentimiento que sobrevivía a la muerte; quizá, además, fue en el momento de la muerte cuando comenzó a imponerse a la conciencia clara: si la familia desempeñaba entonces un papel débil en el tiempo trivial de la vida cotidiana, recuperaba su dominio e imponía su última solidaridad hasta la muerte. (Ariés, P., El hombre ante la muerte, 1983: 69-70).

Al héroe renacentista ya no le es suficiente yacer en cualquier lugar ni en cualquier compañía. Es importante para él «reposar bajo la sombra»<sup>233</sup> de Dios y de su familia. Una idea sumamente cristiana pero no sólo propia de los cristianos. La razón por la cual ésta actitud no se ciñe en el renacimiento sólo a los cristianos, es porque «el cristianismo ha repetido por su cuenta las consideraciones tradicionales del buen sentido y de los filósofos estoicos sobre la mortificación del hombre desde su nacimiento».<sup>234</sup> Ha recogido incluso, dirá Philippe Ariès, «la antiquísima idea de sobre-vida en un mundo terrestre, triste y gris»<sup>235</sup>

---

<sup>232</sup> Ídem: 34.

<sup>233</sup> Ídem: 71

<sup>234</sup> Ídem: 87.

<sup>235</sup> Ídem: 87.

La posibilidad de la reflexión sobre la vida y la muerte, y más aún la posibilidad de encontrar a partir de esa reflexión una sabiduría casi divina, otorgó al héroe renacentista un poder singular sobre su propio destino: representó una aparente paradoja en la voluntad y posibilidad de sabiduría divina y absoluta y su propia condición de mortal y pecador: un héroe ilimitado y con límites.

El centrarse en uno mismo causó que el tema del juicio final cristiano perdiera popularidad e incluso contenido, dándole más responsabilidad al héroe del que antes tenía sobre su destino:

Desde el siglo XIV, el tema del juicio final no fue completamente abandonado [...]. No obstante, aunque sobrevive, ha perdido su popularidad y realmente ya no es bajo esa forma como imaginan luego el fin último del hombre. La idea de juicio se separa entonces de la idea de resurrección. [...] ha sido separada del drama cósmico y situada en el destino personal de cada hombre. [...] En adelante, la suerte del alma inmoral se decide en el momento mismo de la muerte física. (Ariès, P., *El hombre ante la muerte*, 1983:95-96).

Philippe Ariès caracteriza, dentro de la aparente homogeneidad de la actitud ante la muerte, dos actitudes que, la primera rozando lo laico y lo cristiano, supondrá ciertas tesis cristianas, tesis de las que conviene ser cautelosos a razón de su exposición casi mística y de mártir.

Una y otra actitud – y aquí es de suma importancia mencionarlo- llegaron a sus caminos por medio de la sí generalizada reflexión sobre la muerte y la vida. Más que aceptar sin reparos una u otra versión de la muerte, su adecuación fue producto de una serie de diálogos y pensamientos y afinidad con los clásicos.

[...] El sentimiento de la presencia de la muerte en la vida ha suscitado dos respuestas: por un lado el ascetismo cristiano; por otro, un humanismo todavía cristiano, pero ya adentrado en el camino de laicización. Al principio del Renacimiento, la conciencia colectiva “se encontró fuertemente polarizada por la realidad alucinante de la muerte.

Unos (místicos como Suso, predicadores como como san Vicente Ferrer) llevados y como empujados a abismarse en la contemplación y el aniquilamiento físico, sacaron consecuencias completamente antiterrestres. Así se situaban en la condición intelectual más apta para dejarlos sordos a las exigencias de la cultura moderna (que entonces estaba naciendo) y de la sensibilidad laica. Otros por el contrario (Petrarca, Salviati) al afrontar en el dolor la consideración de su destino orgánico, de su transformación física, se vieron llevados a afirmar el amor a la vida y a proclamar el valor primordial de la existencia terrestre. (Ariés, P., El hombre ante la muerte, 1983:114).

La reflexión sobre la muerte del héroe renacentista configuró su percepción sobre la vida: al adquirir la responsabilidad casi exclusiva de su destino, «la vida parecía como un periodo siempre suficiente para construir su propia salvación».<sup>236</sup>

El héroe perdía, sutilmente, sus causas divinas y cósmicas para hacerla cada vez más terrestre: «Se forma entonces un ideal de vida plena que el miedo al más allá ya no amenaza. El arte de bien morir «era, en el fondo, un sentido nuevo del tiempo, del valor del cuerpo como organismo viviente. Se remite a un ideal de vida activa que ya no tenía su centro de gravedad fuera de la vida terrestre». Ya no expresa sólo, como antaño, el impulso hacia una existencia ultraterrestre, sino una vinculación, cada vez más exclusiva de una vida solamente humana»<sup>237</sup>

La reflexión sobre la muerte no es un asunto esporádico o relegado a momentos de paz y de favorables condiciones; como en el amor, la muerte adquirió una presencia constante. Resultaba necesario e ideal la constante reflexión sobre la muerte.

---

<sup>236</sup> Ídem: 115.

<sup>237</sup> Ídem:115

El héroe renacentista «se sentía siempre en trance de morir».<sup>238</sup> Lejos de atormentarlo, lo fortalecía; no era una obsesión de la cual quisiera librarse sino una idea que le preocupaba no tener siempre presente. La realidad de un «siempre presente» configura para el héroe barroco una vida con lindes absurdos, pero para el héroe renacentista es una lección imprescindible donde el «tiempo» se vuelve inseparable de la «vida» y por tanto -El héroe barroco explotará esta condición- el «tiempo» inseparable de la «vida»:

No es por tanto, en el momento de la muerte ni en la cercanía de la muerte cuando hay que pensar en ella. Es durante toda la vida. [...] Nada ocurre en la cámara del moribundo, al contrario, todo está repartido en el tiempo de la vida y en cada día de esa vida.[...] Una vida dominada por el pensamiento de la muerte, y una muerte que no es el horror físico o moral de la agonía, sino la anti-vida, el vacío de vida, incitando a la razón a no apegarse a ella: por eso existe una estrecha relación entre bien vivir y bien morir. (Ariés, P., *El hombre ante la muerte*, 1983:251-252).

En el héroe renacentista la muerte «enseña a meditar sobre la muerte»<sup>239</sup>; la meditación es crucial porque la muerte, presente siempre, debe encontrar al héroe renacentista consciente de que «todos los momentos son semejantes al de la partida».<sup>240</sup>

El héroe, al considerar su vida como una vida posible de ser plena y suficiente para dirigir su destino, se vuelve indispensable vivirla hasta el final: «A partir del Renacimiento y muestras la muerte es desviada de la agonía hacia la vida larga, aparecen otras conductas que se traducen en una evaluación diferente de las virtudes y de los vicios. El hombre, y esto queda bien establecido, debe vivir en el mundo, aunque no sea del mundo».<sup>241</sup>

---

<sup>238</sup> Ídem: 115

<sup>239</sup> Ídem: 252

<sup>240</sup> Ídem: 253

<sup>241</sup> Ídem: 258

En la reflexión del héroe renacentista, causa una actitud estoica -similar a la Edad Media- ante la muerte, aparece un «buen morir» estoico, moderado, prudente, razonable. No es descabellado hacer notar que el héroe renacentista no se separa en su nuevo amor cortés de estas mismas cualidades: la moderación ante la muerte y ante el amor caracteriza al héroe renacentista.

Sentido y color resultan completamente nuevos: la *sobriedad*. «Esta virtud, escribe Berlamino, no en un tratado cualquiera de moral, sino en su *De arte bene moriendi*, no es sólo la contraria de la ebriedad», es sinónimo de moderación y de templanza mientras que la *avaritia* se denuncia como *amor inmoderatus*. Sobrio, «el hombre evalúa, según la razón y no según su placer, las cosas que son necesarias para el cuidado y la conservación de su cuerpo». [...] Así en un mundo en que el cristiano debe vivir y santificarse, la moderación no es simplemente un comportamiento prudente. Se convierte en una virtud cardinal que rige todo el comportamiento. (Ariés, P., El hombre ante la muerte, 1983:251-258-259).

La muerte, y diríamos también el amor, están sometidos a la «ley común de la medida»:

El último efecto del fenómeno aquí estudiado es un modelo de la buena muerte, la muerte bella y edificante, que sucede al de la muerte de las artes medievales, en la habitación invadida por los poderes del cielo y el infierno, por los recuerdos de la vida y los delirios diabólicos. Es la muerte del justo, aquel que piensa poco en su propia muerte física cuando viene, pero que ha pensado en ella durante toda su vida: no tiene ni la agitación ni la intensidad de la muerte de las *artes moriendi* de la segunda Edad Media; no es sin duda, exactamente, la de Rolando, la del labrador de La Fontaine o de los campesinos de Toltoi, y sin embargo se le parece. Tiene su tranquilidad y su publicidad (la muerte de las *artes moriendi* era, por el contrario, dramática e interiorizada). (Ariés, P., El hombre ante la muerte, 1983:251-259-260).

## **Las máscaras del hombre melancólico en el Renacimiento: el hombre reflexivo**

El héroe renacentista elegirá con importancia casi exclusiva a la «razón» en el amor y la muerte; siendo la desviación y el lamento, el infortunio ante la muerte y el amor, causa de una falta de «razón».

Es la razón el eje principal para las conclusiones a las que llegará el héroe renacentista en lo referente al amor y la muerte: ambos tendrán un matiz mucho más divino y místico, pero no por ello le restará al héroe mismo la responsabilidad de cada uno de esos destinos: «Para los italianos [...], el sufrimiento amoroso sólo puede ser resultado de un raciocinio desordenado. La tristeza y la desesperación del amor cortés, para ellos igual que para el psicoanálisis moderno, eran irracionales, y la irracionalidad se hace hegemónica en la experiencia humana sólo si se le permite tomar el mando a la sensualidad»<sup>242</sup> La razón también lleva al héroe renacentista, motivado por sus reflexiones sobre el amor y la muerte, a conocerse a sí mismo:

Cuando Montaigne, en tonos heraclitianos, escribe que «finalmente no hay ninguna existencia constante, ni de nuestro ser, ni de los objetos; y nosotros, y nuestro juicio, y todas las cosas mortales, van y transcurren sin cesar», refleja, ya no sólo la destrucción cierta de la ontología escolástica, sino también el profundo escepticismo que se apodera del último «hombre renacentista»; aquél que se ve obligado a pasar, por la fuerza misma de sus hallazgos, del entusiasmo centrífugo al centrípeto repliegue sobre sí mismo (Argullol, *El Héroe y el Único*, 2008:28).

La razón ante un amor casi divino y una muerte que anuncia sus poderes más allá del hombre, no son concepciones incompatibles como se pensaría hoy en día; fue Marsilio Ficino en su estudio riguroso junto a otros pensadores los que extrajeron, no del cristianismo sino de su lectura de las obras de Platón, esta unión que hoy nos resultaría sorprendente: «La idealización del amor humano

---

<sup>242</sup> Parker, A. A., *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, 1986:128



en términos implícita o explícitamente religiosos cristalizó con el neoplatonismo, la filosofía característica del Renacimiento, que llegó a España procedente de Italia».<sup>243</sup>

La concepción de un «amor divino» producto de una «belleza absoluta», lleva al héroe renacentista al «amor para siempre», manifestado no de forma eterna - aunque escriban sus promesas más allá de la mortal- sino de la coincidencia, un tanto sorprendente, de un «único amor»: En Dante, Petrarca y Garcilaso, existe una sola Dama que se vuelve protagonista de toda sus obras y su vida. Sobre Garcilaso, dirá Alexander Parker:

La producción poética final de Garcilaso está escrita a la italiana, tanto por su contenido neoplatónico como por su forma, pero el contenido de su primera poesía representa aún la tradición del cancionero. Su experiencia poética pasa del sufrimiento causado por el conflicto entre razón y sensualidad a la consecución de una serenidad resignada, no por la seguridad interior de estar en contacto con lo divino a través del amor de una mujer, sino por la aceptación de la tristeza inherente a la vida debida al carácter perecedero del amor y la belleza. El matiz de sufrimiento y melancolía lo vincula al siglo XV; la expresión suave y más contenida inmersa en un escenario bucólico junto con la perfección de su técnica, son las deudas que tiene con el Renacimiento italiano. (Parker, A. A., La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680, 1986:64-65).

Garcilaso<sup>244</sup>, debatido entre la sensualidad y la razón – Marsilio Ficino llamará «bestia» al amor regido por el placer-, logra una «serenidad resignada»; no debe confundirse esta actitud una simple resignación, si no como la actitud estoica que calma e incluso elimina el lamento; Garcilaso, como buen héroe renacentista, adquiere, no ya por el «contacto con lo divino» a través de su Dama, que bien podría ser razón incuestionable, si no por la comprensión de un

---

<sup>243</sup> Ídem: 61

<sup>244</sup> Se trata de Garcilaso de la Vega, poeta español, nació en 1491 y murió en 1503. Poeta conocido en el llamado “siglo de oro”.

tiempo y una Dama mortal, la realidad innegable de una «tristeza inherente a la vida».

Garcilaso también adquiere la consciencia plena de ser, como buen héroe renacentista, responsable de su destino, tanto en el amor como la muerte, debe «haciendo necesaria la tarea de elegir».<sup>245</sup>

El uso de la razón le supone al héroe renacentista la capacidad de elegir, más allá de los designios divinos. Que se pueda elegir supone la existencia de opciones: así la muerte como el amor adquieren su contraparte, al aparecer las actitudes ideales aparecen también aquellas que no lo son. Garcilaso lo describe poéticamente en la *canción cuarta* de su *cancionero*:

El poema comienza con la imagen convencional de dos caminos que se extienden hacia adelante, al igual que la vida se extiende ante todos los hombres, haciendo necesaria la tarea de elegir. Uno es liso y suave, y lo lleva “por entre flores”; el otro lo conduce “por agudas peñas peligrosas, por matas espinosas” (1-20). Se trata de una forma tradicional de expresar la elección entre la búsqueda de la felicidad a través del placer, y el reconocimiento de que el sendero de la virtud y felicidad no coinciden, puesto que la búsqueda de la felicidad a través del placer, y el reconocimiento de que el sendero de la virtud y felicidad no coinciden, enemiga de la disciplina de la mortificación. Garcilaso altera la imagen convencional al presentar como duro el sendero de la sensualidad. Es duro porque es el camino de la mortificación. Si a la sensualidad se le quita su realización se convierte en martirio; sin embargo, el sufrimiento del martirio es señal del más generoso amor. La sensualidad reprimida es, en resumen, el equivalente de la vida virtuosa. Se trata de una forma de expresión religiosa, pero en este caso se invierte y se encamina hacia lo humano. (Parker, A. A., *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, 1986:65-66).

El héroe renacentista es un hombre limitado por la muerte y el amor; no puede decidir sobre ellos, no puede posponer ni una ni otra en su camino. Su razón le

---

<sup>245</sup> Parker, A. A., *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, 1986: 65

permitirá no ya el dominio sobre la muerte y al amor sino su actitud y semblanza para con ellas. Es aquí donde la paradoja antes mencionada de sus límites ilimitados adquiere mayor luz; no es a la muerte y al amor ante el que tiene el poder sino sobre sí mismo para con la muerte y el amor: «El poeta continúa afirmando que vive en sufrimiento, pero no elección, porque el despertar de la pasión es un destino impuesto a la naturaleza humana: el amor asalta al hombre y no está en manos de éste resistirse a amar (21-33)». <sup>246</sup>

Es por el escenario imprevisto del amor y la muerte, que el héroe renacentista debe estar preparado en todo momento. En la vida, cualquier instante es un instante ideal -en tanto el héroe así lo está- para la presencia de la muerte y el amor.

Que el héroe renacentista esté preparado y reflexione siempre sobre el amor y la muerte no le exime del sufrimiento o el lamento, del desvío y la condena: «El poeta [Francisco de Aldana] está angustiado ante su incapacidad para conferir a su vida un valor positivo y perdurable. Siente un profundo desagrado no sólo ante sí mismo sino ante la vida en su conjunto. Esta insatisfacción con uno mismo ante el desarreglo de la propia vida supone el comienzo de la experiencia religiosa, puesto que significa buscar en otro lugar el contento que no se ha encontrado en el mundo». <sup>247</sup>

Para reflexionar sobre el amor y la muerte es indispensable sentir el amor y la muerte, adquirir en el cuerpo esa verdad que el héroe intentará traducir y moldear: «Dicho despertar de la pasión enfrenta a la razón con un nuevo problema que no sabe cómo superar, pero la vergüenza lo empuja a luchar, y el hombre, en su fuero más interno, desea que la razón venza (24-40)». <sup>248</sup> Sobre la novela «Cárcel de amor» de Diego San Pedro, Parker Alexander dirá:

Puesto que la mujer es el objeto de la fe del amante, el valor supremo en el que cree, el amor humano se asocia inequívocamente con la unión

---

<sup>246</sup> Ídem: 66

<sup>247</sup> Ídem: 65

<sup>248</sup> Ídem: 66

mística del alma y Dios y el martirio del amor se vincula explícitamente con los estigmas, a saber, la representación de las heridas de Cristo que aparecen en las manos, los pies y el costado de algunos místicos. Pues el amante es presentado como un mártir de su fe, y lo que es más, su martirio se identifica con la pasión de Cristo. Cuando el héroe de la novela se enamora, se le corona de espinas y se le flagela simbólicamente. Con el fin de demostrar su amor mediante el sacrificio supremo elige la muerte tras haber alcanzado una comunión eucarística con su amada, lo cual logra rompiendo en pedazos sus cartas, poniéndolos en un cáliz y tragándoselos. (Parker, A. A., *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, 1986:38- 39).

Parafraseando a Garcilaso, es necesario que el héroe esté encarcelado para poder liberarse:

El amante, sin embargo, está regido por los sentidos y se convierte, en consecuencia, en un prisionero de guerra: la “señora” es dominada por el “siervo”, una metáfora concreta que trasmite de manera expresiva el sentimiento de vergüenza (49-60). Esta cautividad se debe a la carencia de toda tranquilidad desde el momento en que la señora posó en él sus ojos; su mirada le privó de su libertad (61-80) y puesto que es amor es cautividad, la canción del poeta está acompañada por el ruido de sus grilletes” (Parker, A. A., *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, 1986:66).

El remedio que usa Garcilaso es propio del héroe renacentista: acude a las creencias neoplatónicas como cura de su amor doliente. La concepción neoplatónica de someter el deseo sensual a la razón y con ello alcanzar la serenidad estoica del héroe renacentista: «Dicha recuperación de la serenidad fue lo que le aconteció a Garcilaso en su experiencia poética. Su poesía emerge de un estado de absorción individual, una preocupación obsesiva y potencialmente morbosa en torno a los problemas del amor humano, y acaba penetrando en un plano imaginativo de universalidad».<sup>249</sup>

---

<sup>249</sup> Ídem: 68

EL poeta Fernando Herrera busca en la imaginación el «único alivio posible a las punzadas del amor».<sup>250</sup> Su imaginación es la forma que tiene él de reflexionar sobre ese dolor constante: «La aceptación continua del sufrimiento no puede tener ninguna compensación, pues el “fruto” que produce es “inútil”. ¿Por qué no concederse tan sólo una hora de dicha imaginándose la felicidad de un amor venturoso? Pero no; su experiencia de la felicidad es tan nula que teme demasiado imaginársela. Todo lo que cabe abarcar será, por tanto, su sufrimiento y así lo hace con orgullo y autosatisfacción».<sup>251</sup>

Marsilio Ficino llamará «libido» al amor que causa sufrimiento; como solución ante la «enfermedad del amor» propone la música y el «amor humano o divino».<sup>252</sup> Para el «amor bestial», como también nombrará a la «libido», el humano o divino; el humano en tanto conduce al divino. Para lograrlo, imprescindible la reflexión sobre el amor, la muerte y la vida:

Debemos tener presente que para un hombre medieval el macrocosmos y el microcosmos se reflejan el uno al otro como un espejo, por lo que esta representación del mundo es al mismo tiempo representación del universo y representación del corazón del hombre. El camino de la vida es por tanto este descenso (o, si se prefiere, ascensión) hacia el hallazgo de nuestra verdadera imagen, hacia la búsqueda de nuestro yo perdido: implica el descubrimiento de nuestra capacidad para el mal, que es el infierno, y al mismo tiempo la experiencia de la redención, del perdón que Cristo mereció para los hombres, revelando a Dios como misericordia y por tanto abriéndose el camino hacia el bien y la verdad. Gracias a él se puede tener la experiencia del paraíso en esta tierra, se puede tener la experiencia de que la vida está salvada. (Nembrini, F., Dante, poeta del deseo, 2014:45).

El camino, presente en Garcilaso y Dante, lleva a éste último a elegir aquél que tenga por realidad el «bien» y la «verdad»; el héroe renacentista en la obra de

---

<sup>250</sup> Ídem: 75.

<sup>251</sup> Ídem: 75

<sup>252</sup> Ficino, M., *De amore*, 1986:60

Dante también está provisto de la capacidad de elección. Es importante mencionar que Dante cree en el amor como visión y sabiduría, coincidiendo con Marsilio Ficino cuando concibe al amor humano o divino como cura del amor bestial; atrás deja el cupido ciego y revierte su fórmula: si todos estamos ciegos, el amor nos dará la posibilidad de la vista:

Toda la Divina comedia se apoya en el binomio luz/tiniebla. La divina comedia es el poema de la luz, porque la experiencia que tiene el hombre -y el primer canto del infierno la describe crudamente- es la de la oscuridad, la de la ceguera. El punto de partida del canto es una selva oscura en la que no se ve nada. Y eso significa no poder conocer, y por tanto no poder amar las cosas por lo que son: es un infierno, una muerte. Dante nos dice, como punto de partida, que todos estamos ciegos. Entonces el problema es que venga alguien a iluminar la existencia y nos haga capaces de un conocimiento verdadero de las cosas, de la vida tal como es verdaderamente. Porque no conocer las cosas significa conocerlas, sufrirlas, no entenderlas; no poder amar, no poder esperar nada, mientras la vida a veces te arrolla como un tren y tú no tienes nada a qué agarrarte. (Nembrini, F., Dante, poeta del deseo, 2014:46).

La importancia de la vista se convierte en el indispensable instrumento para el conocimiento del héroe renacentista; en Garcilaso es importante amar para reflexionar sobre el amor, en Dante la luz permite al hombre esta reflexión sobre la vida que supone amor y muerte.

Ficino también le dará un papel importante a la luz, anunciando al amor como «arquitectura de luz»: «Así, cuando un amado mira, lanza estas luces oculares vaporizadas en sangre que, penetrando por los ojos del amante, no se detiene hasta su corazón. Una vez allí, el *spiritus* del amado se condensa en el corazón del amante y se convierte nuevamente en sangre. Pero ahora, en una sangre extranjera (*peregrinus*) y que siendo otra (*alienus*), infecta la propia del amante y la enferma». <sup>253</sup> Alexander Parker, hablando del poeta Fernando Herrera, dirá:

---

<sup>253</sup> Giorda, J.M., *Amar en el Renacimiento*, 2004:58

Existe todavía la idea convencional de derretir a la gélida dama con la llama de la pasión (12-14), pero el poema contiene un nuevo significado. Ya no es cuestión de quejarse por el sufrimiento del amante; es, por el contrario, un himno a la belleza de la dama. La obsesión introspectiva se ha exteriorizado ahora en luz, estrellas y cielos (1-4). Este resplandor es divino. Toda belleza será reflejo de la dama (5-8)[...] La belleza es la que frece libertad al alma para que remonte el vuelo hacia el reino del espíritu y así se acerque a Dios. El fuego que ella ha prendido arde ahora en el alma del poeta; ya no es un tormento sino un impulso hacia una ascensión espiritual (9-11). El fuego, encendido por el amor a la belleza, inflama tierra y cielo: es el principio inmortal del fuego eterno, el amor divino. (Parker, A. A., *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, 1986:79).

La «Luz» y el «camino», la «ceguera» y la «elección»: el héroe renacentista no sólo inicia ciego y en búsqueda de luz (compresión), si no que además el concepto medieval de destino es remplazado por una elección libre: el héroe renacentista es ciego y es libre: «[...] Además, en la Comedia no hay condena sin culpa y responsabilidad. Todos los castigos se infligen como consecuencia de una decisión deliberada del personaje, en la que concurren intelecto y voluntad. Ninguna condena se asigna al margen de la responsabilidad, de la libertad propia de cualquier hombre: en el universo de Dante la culpa siempre es hija de una elección libre».<sup>254</sup>

Ariosto es otro poeta cuyo *Orlando Furioso* ofrece otra perspectiva del héroe renacentista: *Orlando Furioso* no es capaz de usar la razón y reflexionar a pesar de comprender la relación de la Dama con la felicidad y la Divinidad. Ariosto, al igual que Garcilaso, Dante y Petrarca, erige al héroe renacentista, a pesar de su fracaso de la razón, prisionero de un amor único, una Dama amada que será amada para siempre:

---

<sup>254</sup> Nembrini, F., *Dante, poeta del deseo*, 2014:102

Vayamos caso a caso: Ariosto, el *Orlando Furioso*, doscientos años después (estamos en el siglo XVI). Orlando es otro héroe que quisiera vivir la vida con esa plenitud, es otro héroe que entiende lo decisiva que es la relación con la mujer, que la mujer debería ser la posibilidad del bien y la felicidad; hasta tal punto que su amada se llama Angélica. Angélica, es decir, mujer angelical; es de nuevo Beatriz, porque el ángel es un puente entre Dios y el hombre, es el mensajero de Dios, aquel que hace posible la relación entre el hombre y el Misterio infinito, entre el hombre y su felicidad y el Bien esperado. La mujer debería ser una presencia angelical... y en cambio no lo es. El *Orlando Furioso* está construido enteramente sobre la eterna persecución que se describe en el castillo de Atlante: y Angélica se hace inalcanzable. ¡Inalcanzable! Y la lejanía de Angélica vuelve al hombre loco, insensato, sin razón. Orlando se enfurece al constatar lo inasequible, lo huidizo de Angélica, del amor que podría hacer que la vida se salvase: sin un amor que salva, la vida se convierte en una locura” (Nembrini, F. Dante, el poeta del deseo, 20014:130).

Para Petrarca, su dama y único amor, será Laura:

[...] el acontecimiento crucial de su vida de artista y poeta, el encuentro con Laura, ya había ocurrido; la vio por primera vez, y la amó inmediatamente, el 6 de abril de 1327 en la iglesia de Santa Clara de Aviñón; él tenía casi veintitrés años y ella algunos menos. La fecha será recordada por él como un Viernes Santo en muchos poemas. Ni qué decir tiene que se ha discutido sobre la identidad de Laura, pero no hay razón para poner en duda su existencia histórica. De las descripciones y alusiones del propio Petrarca se colige que fue de clase alta, que se casó y tuvo hijos, que su amor permaneció “platónico”, y que murió en 1348, víctima de la peste. En cuanto a lo demás, se limita a estar viva como imagen en el reluciente espejo de sus versos. (Foster, K., Petrarca, 1989: 19).

El descubrimiento de Laura no fue más decisivo que su posterior muerte: la muerte de Laura le dará a Petrarca un conocimiento propio del héroe renacentista; «Su muerte había agudizado de él el sentimiento de la fugacidad



de la belleza mortal y, de resultas de ello, el problema de la supervivencia del alma».<sup>255</sup>

Razón y fe en Petrarca, el gran impulsador del renacimiento y gran representante del héroe renacentista, no eran incompatibles y servían incluso de aliados de su desazón: «Aspecto en que su única guía era la fe, fe complementada, por así decir, por «visiones de la amada en un estado de beatitud inaccesible a él, pero de la que tenía un mínimo presentimiento»».<sup>256</sup>

Petrarca, tras la muerte de Laura -dice Kenelem Foster-, se hallará en una «libertad agri dulce».<sup>257</sup> La expresión no es azarosa, supone el inicio de los poetas renacentistas por describir al amor en términos de «libertad» y «prisión».

Muerta Laura, «el mundo no es nada»<sup>258</sup>; descubrimiento que llevará a Petrarca, desesperado, a encararse a Dios en las primeras líneas de su largo poema *Canzoniere* y terminar en «tono cristiano» al remplazar la presencia de Laura por la Virgen María: «La sustitución de Laura por la Virgen María ha significado el rechazo, si no de la propia Laura [...], sí el del amor terreno que Petrarca había sentido por ella. [...] los 97 poemas entre el 267 (en que se anuncia su muerte) y el 364 son, en general, partidarios de Laura; de hecho representan, vistos en conjunto, la más fuerte defensa que hace Petrarca en el *Canzoniere* de su amor por ella».<sup>259</sup>

Es importante para la descripción del héroe renacentista dar unos pasos atrás con respecto a Petrarca y Laura: si la conversión fue posible y el héroe pasó de la esclavitud a la libertad, éste pasaje no fue posible no por un asunto de tiempo sino por un asunto de elección que supuso elegir la difícil tarea de discernir sobre el amor y la muerte.

---

<sup>255</sup> Foster, K., Petrarca, 1989:30

<sup>256</sup> Ídem: 30

<sup>257</sup> Ídem:66

<sup>258</sup> Ídem:66

<sup>259</sup> Ídem: 66

Esclavo por la pasión a Laura, el héroe renacentista (Petrarca), en las primeras líneas de su libro *Canzoniere*, se pierde en la exasperación y la angustia: «la reserva de Laura aparece descrita en los poemas con frialdad, dureza, indiferencia, implacable, altivez».<sup>260</sup> Laura es al inicio del camino y la reflexión del héroe renacentista, un obstáculo para llegar a Dios, es el «yugo del amor».

En lo que dice Alexander Parker sobre el poeta Francisco de Aldana, podemos imaginar el pesar que también sufre Petrarca:

La expresión clave es «terrena pesadumbre» (4) el sustantivo significa tanto «peso» como «tristeza». La «terrena pesadumbre» (toda la carga de lo material) está empujado al poeta hacia el infierno; sólo Dios lo puede elevar al cielo si ve en el hombre no la materia de la que está formado sino la imagen y la semejanza divinas que la «conforman». La imagen divina en el hombre consiste en su intelecto y en su alma. La juventud muere con la conciencia de la aproximación de la vejez, el verde del verano cede ante la nieve del invierno, pero la raíz de la experiencia humana se torna «más verde»: el hombre, al contemplar en la madurez lo insatisfactorio de su vida, será capaz de producir el fruto de la sabiduría. Dios mira al hombre como quien se contempla en un espejo, y ve en él su propia semejanza. (Parker, A. A., *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, 1986:85-86).

El «amor insatisfecho» del héroe renacentista no encontrará su cauce ideal en el encuentro con la Dama, como sí sucediera con el héroe medieval, si no en la frustración, como hemos mencionado al inicio de éste apartado: la muerte de Laura la ubica en los términos de «amor imposible», lugar ideal -en tanto pone al héroe en la encrucijada de amor y muerte- para las reflexiones del héroe renacentista, que iniciará siendo «esclavo de la pasión» y terminará siendo «un viejo sabio».

Las conclusiones son reveladoras: «Para Petrarca, el colmo de la belleza había sido Laura; y su desaparición, a causa de la muerte, había sido la prueba

---

<sup>260</sup> Ídem:91

decisiva de la verdad enunciada en el verso 14. [...]Pero la ética implícita es más estoica que cristiana. El mal se encuentra en la pasión misma, o más bien en el «juicio» falso y pervertido en que se arraiga»<sup>261</sup> Y luego el descubrimiento: «[...]la implicación es claramente que el amor del poeta por la belleza terrenal de Laura fue excesivo; que la tal belleza, al ser sólo «un puñado de tierra mortal y perecedera», se ha convertido, para él que tanto la amó, en un «mal»».<sup>262</sup>

Para Petrarca, como para el héroe renacentista, la «belleza terrenal» es efímera y esclaviza; la «belleza divina» es eterna y libera: «Una vez desaparecido el cuerpo de Laura, a causa de la muerte, la acción dramática del *Canzoniere* requería a) que Petrarca no olvidara su bella criatura perdida, y b) que, en su recuerdo, se hallara ante el conflicto de dejarse llevar por la nostalgia y desesperación, por un lado o animar a la esperanza de volver a verla un día en el cielo, por otro. La primera es la opción pagana, la segunda la cristiana, basada en la doctrina de la Resurrección de la carne».<sup>263</sup> Pero la actitud estoica del héroe renacentista, encarnado en Petrarca, encuentra comunión con las tesis de Ficino y de Dante al recurrir al amor para curar el amor:

De su contenido vale la pena fijarse en el hecho que el «Amor» juega el papel de consolador y consejero del poeta, y en la promesa implícita, de Laura en el cielo y transmitida por Amor, de futuros contactos con ella. Se llega a insinuar que gracias a esta promesa, el poeta no se suicida [...]. Nos prepara, además, para las apariciones de Laura [...] Entre esta muerte y el grupo final de poemas, 363-399, ocurre la liberación o purificación, bajo la influencia de Laura, ejercida a través de apariciones y en tres fases. Primero Petrarca es liberado de la desesperación, luego del deseo carnal de Laura, finalmente de creer que su *summum bonum* fuera Laura, tanto la carnal como la espiritual. (Foster, K., Petrarca, 1989: 112-113).

La «actitud estoica» del héroe lo lleva a descubrir la importancia de la «belleza divina» y del «alma» en contraposición de la «belleza terrenal y el cuerpo»: en la

---

<sup>261</sup>Ídem: 60

<sup>262</sup>Ídem: 65

<sup>263</sup>Ídem: 113

obra más emblemática de Petrarca, *Los triunfos*, relata ese peregrinaje reflexivo y no ausente de penas por el que pasa el héroe:

[...] detengámonos ahora un momento para decir cuatro cosas sobre el otro proyecto, como lo he llamado yo, de su vejez. [...] Los *triunfos* son un largo poema [...] en el que se describe la vida humana en seis fases, en cada una de las cuales hay una victoria con su correspondiente derrota: un triunfo *a favor* de y un triunfo *sobre*. El primer Triunfo es el del Amor Carnal (*Cupido*) sobre el corazón humano; el segundo, el de la Castidad (representada por Laura) sobre la carnalidad; el tercero, de la Muerte sobre Laura; el cuarto, de la Fama (encarnada casi siempre en soldados, gobernantes, filósofo y oradores de Grecia y Roma) sobre la Muerte; el quinto, del Tiempo sobre la Fama; el sexto, de la Eternidad sobre el Tiempo (Laura reaparece en el cielo). Es decir, es un tratado poético sobre el hombre visto desde tres fatalidades (Amor Carnal, Muerte, Tiempo) y sus tres correspondientes liberaciones (Castidad, Fama, Eternidad). (Foster, K., Petrarca, 1989: 30).

E. Panofsky con una sola línea, prueba de su genio, hace comulgar a Petrarca en Dante más allá de ser héroes renacentistas: «El mismo nombre de Laura evoca la gloria de Apolo allí donde el de Beatriz evocara la redención de Cristo».<sup>264</sup> Argullol describe con audacia al héroe renacentista:

El «hombre renacentista», antes abierto hacia el mundo con audaz confianza, ahora parece retornar al «conócete a ti mismo» del oráculo delfico. No parece aventurado relacionar con esta modificación de rumbo el itinerario del arte renacentista desde el naturalismo de Masaccio hasta el clasicismo de Rafael, y desde éste hasta la «terribilita» expresionista del último Miguel Ángel. Pero acaso no pueda encontrarse ningún testimonio mejor de la perplejidad del hombre renacentista ante el curso de su propia aventura que la Melancolía de Durero. En él, por un difícilmente

---

<sup>264</sup> Panofsky, E., *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, 1979: 78

discernible equilibrio de elementos iconográficos, podemos vislumbrar la mágica irresolución del hombre que, por la ciencia y la razón, parecía, sin embargo, haber alcanzado la ansiada divinización. [...] De ahí que no sea en el poder ilimitado (ilustrado-racionalista), sino en el poder continuamente contrastado con su propia impotencia, donde se alimenta ya no sólo el concepto de «genio», sino todo el surgimiento del Yo en el renacimiento. (Argullol, R., *El héroe y el Único*, 2008:27).

Finalizamos el héroe renacentista con unas líneas de la *Divina comedia*, líneas del Canto V, de Dante Aligheri:

Y supe que allí estaban los que niegan  
a la razón, siguiendo el apetito  
de la pasión del cuerpo, al que se entregan.  
Y su pasión -sin rumbo ni sentido-  
se ha convertido en vendaval maldito,  
muerto el placer y el corazón perdido.  
¡Como las bandas de los estorninos  
llegado el tiempo frío, y el desdeño,  
y el terrible huracán!

(Purificación, G. M., *Aproximaciones a la divina comedia*, 2000:53)

## **El hombre melancólico en el Barroco: La brevedad de la vida como mal menor**

El hombre melancólico barroco es un ser ensombrecido. Atrás queda la melancolía renacentista que el genio con su obra enaltecía, atrás la vida meditativa y la «bestia entre tinieblas» que fue el hombre melancólico en el renacimiento, perderá fuerza en el barroco; el hombre melancólico es un «hombre triste», es la monotonía de la expresión que no infunde seducción o rechazo.

Nuevas inquietudes y poderosas fisuras hacen acto de presencia. La violencia de las luchas religiosas de la segunda mitad del siglo XVI, las hambrunas y la epidemia, la exacerbación de la intolerancia o el largo desgarrar de un estado de fuera universal fomentan una disposición fúnebre y funesta en esos «hombres tristes», como los llamó Lucien Febvre, que se mueven sobre el telón de fondo de una Europa desangrada. Desde finales del siglo XVI, la melancolía se agudiza, ahonda y sube de temperatura. Y, cuando en 1600 amanece el gran siglo negro -en la realidad pero también en lo simbólico- este nuevo nervio de la melancolía amplía su campo de acción, se transforma y alcanza el rango de un estado social. (Bolaños, M., *Tiempos de melancolía, creación y desengaño en la España del siglo de Oro*, 2015:25).

El hombre melancólico llora y ríe. Es en el barroco donde el llanto y la risa se complementan, es el hombre melancólico quien lo expresa con eficacia. Siguiendo a los presocráticos, Heráclito y Demócrito, el hombre melancólico se lamentará, según María Bolaños, de las desventuras que sufre y suceden en la tierra al tiempo que se burlará del mundo sin rumbo en el que habita;<sup>265</sup> las actitudes de Heráclito y Demócrito respectivamente.

Si en el renacimiento fue el neoplatonismo, en el barroco es el neoestoicismo; ante un mundo regido bajo los mandatos de lo efímero y de la muerte - ésta

---

<sup>265</sup> Bolaños, M., *Tiempos de melancolía, creación y desengaño en la España del siglo de Oro*, 2015:29

última muchas veces azarosa-, el hombre melancólico - adquiriendo su actitud en la lectura de Séneca- adoptará «una extrema resignación».<sup>266</sup>

En la «soledad sin asideros» y ante las situaciones críticas, el hombre melancólico «toma la existencia como un revés que hay que vivir con conformidad impasible»: «El lema del escéptico portugués Francisco Sánchez *Que nada se sabe* (1575), ofrece la doble faz de quien no acepta ya la autoridad de los antiguos, lo cual le deja solo ante la complejidad del mundo y entregado a la inútil tarea de acosar a la verdad sin aspirar a atraparla, como en un trampantojo».<sup>267</sup>

El hombre melancólico tiene frente a sí la «complejidad del mundo» y la tarea inútil de acosar la verdad sin aspirar a atraparla; la no aspiración es una actitud novedosa en lo que la historia del hombre melancólico se refiere. Es en el barroco donde hace explícita esa imposibilidad y donde se regocija y sufre, ríe y llora por igual: «En nuestro Barroco, el encuentro más hondo y decidido con Séneca será el de Quevedo: «Tengo afición a los estoicos. Hame asistido su doctrina por guía de las dudas, por consuelo en los trabajos, por defensa en las persecuciones que tanta parte han poseído de mi vida»».

No es la escritura y su creación lo que hace de Quevedo un melancólico, como sucedería en el Renacimiento, si no su visión cuya base y guía son sus dudas y aflicciones. La adopción de una actitud estoica no es bajo la premisa de un gesto heroico y valeroso -como podría pensarse lo estoico hoy en día- si no porque la actitud estoica le permite eliminar toda voluntad y pretensión de cambio; no hay nada qué hacer.

El juego melancólico, a la vez que devastador, produce un estado de furor que transforma «la incapacidad de vivir en capacidad de decir». El veneno actúa a la vez como terapia. Frente al caos real, la imaginación melancólica organiza el mundo. Si se quiere entender así, es una forma de compensación. [...] la disociación melancólica se asienta sobre esta

---

<sup>266</sup> Ídem:29

<sup>267</sup> Ídem:30

quiebra tan barroca: en medio del fracaso inconsolable, y las ruinas, edifica quimeras, mundos inmensos y sueños en el aire. Corresponde su estructura esta doble estrategia de ida y vuelta en la que una vez constatado el sinsentido de las acciones humanas, se reinventa ficticiamente. (Bolaños, M., Tiempos de melancolía, creación y desengaño en la España del siglo de Oro, 2015:32).

Ante éste «nada que hacer», la vida subrogada por la muerte siempre presente pierde estatus en el hombre melancólico; si ante la vida no hay nada que hacer, lo que resta, como menciona la cita anterior, es el decir. El decir del hombre melancólico será al tiempo su destrucción y la prueba misma de su padecimiento; lo efímero que lo atormenta, lo atormentará en la elaboración conscientemente efímera de su obra. No huye del tormento ni se enfrenta él, se adapta y aprovecha su propia enfermedad como herida para respirar.

Los «manieristas»<sup>268</sup> rompen con los límites y las pretensiones divinas; enaltecen su propio padecimiento y valoran como verdad precisamente aquello que les hace sufrir:

En ese clima de repliegue espiritual había fermentado ya un grupo de pioneros, los llamados manieristas, tormentosa facción disidente de jóvenes artistas y especuladores filosóficos, anunciadores de la crisis del humanismo, que emergieron con Fuerza en Florencia, ya hacia 1520, pero sucesivamente también en Praga, en Fontainebleau o en Toledo, socavado, a contracorriente, la ortodoxia con sus extravagancias y manías, defendiendo un estilo propio que pone por delante el fantasma interior, la visión mental. (Bolaños, M., Tiempos de melancolía, creación y desengaño en la España del siglo de Oro, 2015:31).

En esa unión de contrarios que son el llanto y la risa, el hombre melancólico encuentra consuelo en el tormento; la brevedad de la vida, al fin y al cabo, no es

<sup>268</sup> El manierismo se sitúa a finales del siglo XV, es el final del renacimiento y surgió como reacción contra el ideal de belleza clásica.



tan grave porque es breve. La vida no dura demasiado; ésta verdad que le atormenta, también le alivia.

Ésta concepción no supone de ninguna forma una liberación de su melancolía sino la fortaleza de la misma: «no hay paliativo para tal acedia, pues entonces el cortejo de las potencialidades terribles que aquella es capaz de desplegar se pone en juego en el alma del desdichado, haciéndole literalmente imposible esa «victoria sobre sí mismo» [...] puede caer sin solución en el abismo de la tristeza».<sup>269</sup>

Sólo cabe un vagar taciturno; acaso un peregrinaje por la desolada escena de la interioridad clausurada, siendo presa del estupor melancólico que se entrega en la circularidad de una continua *ruminatio*, receptáculo, su habitación y su *habitus*. Ello dirige a menudo estas mentes dominadas por el complejo a los paisajes cetónicos y funerales, consecuencia directa de que los «vapores gruesos y podridos suban del corazón al cerebro». (De la Flor, F.R., *Era melancólica, figuras del imaginario barroco*, 2007:203).

El hombre melancólico emprenderá estoicamente su «vagar por el mundo»; el mundo en el que sucede su peregrinaje es un «teatro loco, lleno de furia y ruido».<sup>270</sup> Aquello que verá el hombre melancólico como actor protagonista en todo el ruido y locura será lo efímero: «El torbellino del tiempo se ensaña especialmente con los queridos objetos de la atención humana. Y, entonces, las flores se homologan a las palabras, mientras los propios huertos se convierten en la metáfora ideal del trabajo intelectual, viniendo a la postre a ser todos, como quiere Lope de Vega, “deshechos” por las tempestades y el paso de las estaciones».<sup>271</sup>

El guion principal del teatro del hombre melancólico es la «caducidad» que le afecta. Encuentra comunión en las figuras del hombre y de las plantas; para él,

---

<sup>269</sup> De la Flor, F.R., *Era melancólica, figuras del imaginario barroco*, 2007:202-203

<sup>270</sup> Ídem:204

<sup>271</sup> Ídem:204

el hombre y las plantas comparten el vínculo inexorable de la destrucción.<sup>272</sup> La belleza – y de ahí que vaya más allá de los estándares y las pautas de armonía- tampoco está exenta de la brevedad de la vida, también es arrastrada por la fragilidad irremediable y lo transitorio.<sup>273</sup>

[...] el hombre de la acedia, en su absorción meditativa, preso de estas y otras imágenes que su desánimo le propone, y obligado, como dice Antonio Hurtado de Mendoza, a una «extraña ley de vivir», maldice el día en que nació a la vida *-pereat diez in qua natus sum-* y denigra la «cuna primera» que no fue, en aquel mismo instante, sepultura misma del mundo, «cerrado vientre cerrado» (Calderón), ofrecido como destino a su voluntad suicida de pujanza y de existencia. Sucede que la cólera adusta le posee con un dolor enteramente «espiritual», que le hace vivir su desdicha en una polifonía de dimensiones temporales sobre las que se proyecta su imaginario, logrando así un «acendrado dolor de lo presente, pesar de lo pasado, temor, congoja y cuidado de lo porvenir». (De la Flor, F.R., *Era melancólica, figuras del imaginario barroco*, 2007:207).

El hombre melancólico entonces, con una cólera que no lo mueve a la acción desbordada sobre él o sobre otros, y encontrando el temor en todo tiempo que imagina, aquejado de una terrible melancolía, representa la vida como una «cosa oscura y tristísima de ser vivida. En ese momento la brevedad de la vida, lejos de ser temida, se ofrece como menor mal».<sup>274</sup>

---

<sup>272</sup> Ídem:206

<sup>273</sup> Ídem:206

<sup>274</sup> Ídem:208

## El amor es una ilusión engañosa

En la época barroca la actitud ante el amor adquiere una relación íntima con la actitud ante la muerte: en el barroco se cultivará la ilusión del amor, ilusión siempre desmentida por la muerte que todo termina y a todos alcanza.

La esperanza y los amantes son objeto de ironía porque no pueden discernir la ilusión que les supone el amor. El amor es subrogado ante el poder absoluto de la muerte que todo abarca: «El amor es breve, pasajero, lleno de engaños y no lleva más que a la muerte: los goces y alegrías de los amantes no han sido más que un sueño».<sup>275</sup> «En el siglo XVII por el contrario se cultivará la ilusión. El amor persiste, pero ya no es exactamente la belleza del cuerpo vivo lo que se sigue amando. Es una belleza nueva, adornada con otros atractivos, la belleza de la muerte»<sup>276</sup>

Uno de los poetas que usarán de base los ilustradores y escritores del barroco, será Ovidio y su estudiado poema amoroso:

Ovidio escribió el poema amoroso en el siglo I a.C. bajo el título de *Ars amatoria*. Aun siendo un tratado de amor, este poema era una farsa didáctica escrita para una sociedad didáctica escrita para una sociedad erudita y hedonista que veía el amor como un juego de elegante astucia y engaño. Los primeros dos libros están escritos para instruir a los hombres sobre el arte del amor. El tercer libro instruye a las mujeres sobre cómo seducir a los hombres. Ovidio adjunta a estas instrucciones cuentos de intrigas y detalles sociales de la vida y costumbres romanas del circo, del teatro y de los banquetes. (López, S.S., *La mejor emblemática amorosa del barroco*, 2001:9).

En el barroco se relacionará el amor con el «engaño» y la «farsa» en tanto se considerará al amor como el «veneno» que impide a los amantes ser capaces de ver una realidad por otra parte evidente: «la vida y todo en ella es efímera».

---

<sup>275</sup> López, S.S., *La mejor emblemática amorosa del barroco*, 2001:188

<sup>276</sup> Eco, U., *Historia de la fealdad*, 2007:169

Así «La tradición irónico-moralista de Ovidio continuó en la tradición literaria y artística incluso en el siglo XVII cuando el realismo negaba a la filosofía neoplatónica del siglo precedente».<sup>277</sup>

Es la imposición de un «realismo» barroco en contraposición del neoplatonismo renacentista lo que determinará al amor: es en la muerte, y por ello el amor se ve subrogado a ella, donde el «realismo» barroco adquiere las pruebas irrefutables de su filosofía.

Pero la actitud del héroe barroco no es ni mucho menos señorial o intelectual o filosófica: el héroe barroco hace uso de la ironía con que la muerte ha dotado a la vida. Si todo es efímero, la belleza, por muy divina que parezca, no está ausente de caducidad. La ironía llevará al héroe barroco a interesarse por aquello que los héroes renacentistas no trataron; en lugar de buscar lo divino, escarban en lo extraordinariamente terrestre y vulgar.

Existe una preferencia por lo expresivo ante lo bello, una tendencia a lo extraño, a lo extravagante y deforme, como en las figuras fantásticas de Arcimboldo. Más se desarrolla aun en el Barroco el gusto por lo extraordinario, por lo que puede suscitar asombro y, en este clima cultural, se explora el mundo de la violencia, de la muerte y del horror [...] de modo que manierismo y barroco no temen recurrir a lo que la estética clásica consideraba irregular. Por consiguiente, también cambia la perspectiva en el tratamiento de la mujer fea: ahora se describen las imperfecciones de la mujer como elementos de interés, a veces como estímulos voluptuosos. (Eco, U., Historia de la fealdad, 2007:169).

Amor y muerte en la obra del héroe barroco se entremezclan: «poetas y emblemistas creaban un arte paradójico, en que mostraban la virtud, y a la vez recordaban que había que gozar de la vida, que era transitoria y breve».<sup>278</sup>

---

<sup>277</sup> López, S.S., La mejor emblemática amorosa del barroco, 2001:9

<sup>278</sup> Ídem:10

Una de las formas más recurrentes que tuvieron los artistas barrocos para expresar su filosofía fueron los emblemas: «un emblema es un cuadro compuesto de una *pictura* o imagen, con un título, y en la base un poema o texto de forma literaria o historia (análogo o *pictura, inscriptio y subscriptio*)». <sup>279</sup>

Hay un aprendizaje moral a descubrir en los emblemas barrocos y casi todas las artes suponían la enseñanza moralizante. Una de las versiones más usadas - que no exclusivas- es la de la relación del amor con el fuego: en el barroco se adquiere el estatus ambiguo e irónico de un vivir-sinvivir: rescatan de Petrarca precisamente sus líneas que son aparentemente contrarias; «En él siento tantas y tales dulzuras, pero: que el Amor por fuerza a él vuelve a conducirme; luego me encandila tonta que no veo la hora de huir. Y para escapar pediría no armas sino alas; mas perecer por esta luz es mi destino, ya que de lejos me consumo y cerca ardo». <sup>280</sup>

Para evitar, probablemente, la tendencia a la filosofía, el uso de imágenes y animales que representa aquello en lo que se creía se volvió frecuente. En el amor ígneo la salamandra supone su punto álgido: «Ese reptil anfibio tiene su cuerpo lleno de protuberancias bulbosas que segregan un líquido amarillo y blanco, que impide por unos momentos, si el animal esta entre llamas, arder».

281

No es exagerado relacionar la salamandra, llena de protuberancias, como el animal ideal para no arder, al menos en un primer momento, con el fuego del amor; es una criatura cuya fealdad adquiere una importante función para protegerse del amor.

Esta idea llevo a que los artistas del barroco, siguiendo la ironía mencionada, se interesaran cada vez más por aquello que causaba exaltación.

---

<sup>279</sup> Ídem: 10

<sup>280</sup> Ídem: 30

<sup>281</sup> Ídem:30

En la poesía barroca se va más allá: aparecen el elogio de la enana, de la tartamuda, de la jorobada, de la bizca, de la picada de viruelas y, en contra de la tradición medieval de las mejillas rojas o sonrojadas, Marino exalta la palidez de su amada. Si antes la belleza femenina exigía cabellos rubios, ahora se hace el elogio de los cabellos negros. Tasso, en sus *Rimas*, escribía ya: "Morena eres, pero hermosa -cual virgen violeta", y Marino alaba la belleza de una esclava negra. Conmovedor es el elogio de la *hermosa vieja de Salomoni*, y si el texto de Quevedo parece aun tradicionalmente rencoroso, no ocurre lo mismo con el de Burton, en que la desbordante descripción de una mujer horrenda tiende a confirmar que el amor puede ir más allá de la oposición entre feo y bello. (Eco, U., Historia de la fealdad, 2007:171).

El amor, en tanto fuego, puede hacer arder al amante; no sólo le provee de seguridades o de vida y sueños -que a la postre serán una farsa- si no también puede aniquilarlos. De ahí que, en el barroco, mediante el fuego en este caso, fusionen el poder del amor ígneo con la muerte: «De mi muerte me nutro y vivo en llamas: ¡Extraño alimento y admirable salamanca!». <sup>282</sup>

Las líneas anteriores son de Petrarca; vemos de qué forma el amor renacentista es usado para ilustrar el amor barroco. La distinción que queremos presentar como evidente es la tesis que sostenemos; no es tanto la división ni la creación de nuevas actitudes como las sutilezas que hacen que esas actitudes denoten por lo menos otros derroteros, inéditos en tanto la atención e importancia: «La llama traiciona al amor y éste no puede ocultarse». <sup>283</sup>

El amor en el barroco es felicidad y desgracia, es calor y frío; atrás quedó la idea de los distintos tipos de amor y de sus causas concretas en cada uno. Ahora ««Las llamas deleitan a los insectos y al buscarlas, perecen. Así la mejor esperanza es para nosotros causa de un mal»». <sup>284</sup>

---

<sup>282</sup> Ídem:30

<sup>283</sup> Ídem:32

<sup>284</sup> Ídem:32

Y hubo una legión de poetas hasta el siglo XVI que repitieron el tópico, pero lo que es preciso destacar fue su influjo en la emblemática: lo presentó ya Junius en su *Eblemata* (no. 49) y también una empresa de Simeoni bajo el lema “Cosí vivo piacer conduce a morte” (así un vivo placer lleva a la muerte). En 1581 lo incorporó Borja a sus *Empresas morales* (no.33) bajo el mote “Fugienda peto”, que implica una versión moralizante al recordar que el hombre aprueba lo bueno pero sigue lo peor. Gheyn nos presenta en el grabado un enorme pedestal para apoyar un candelabro con una vela a la que llegan unos insectos, que caen chamuscados. Son como las figuras del primer plano: un loco amor que acaba en el suicidio ante los desaires de su amada, y la pareja de enamorados que buscan unión carnal y con ello la desgracia. (López, S.S., La mejor emblemática del barroco, 2001:32 y 34).

En el barroco, Cupido adquiere el protagonismo que Dios tiene en el renacimiento: «El lenguaje de Cupido es de sentido esencialmente guerrero, de ahí que muchas de sus metáforas estén sacadas del arte de la guerra. Vemos a Eros que hace blanco en la coraza de Marte, aquel dios que se quejó ante Júpiter de que el niño le hubiera herido en el pecho, atravesando la coraza. El atrevimiento del Amor es enorme».<sup>285</sup>

La problemática que supone el amor en tanto sentimiento que atormenta recae en el enamorado en relación con las fuerzas del Amor (cupido): también se hará uso de la imagen de «cárcel» que hemos analizado en el apartado del renacimiento, pero a diferencia del héroe renacentista que busca y alcanza la libertad, el héroe barroco es siempre «esclavo» en tanto quiere lo que no tiene: «El tema de la prisión de amor es recurrente en la dialéctica amorosa: es triste perder la libertad pero se vive gozosamente, así que cuando se consigue la libertad el corazón anhela la esclavitud»:<sup>286</sup>

[...] al ciervo en se acepción más general, su carrera veloz le produce una gran sed y busca donde saciarla. La imagen es muy conocida, y

---

<sup>285</sup> Ídem:62

<sup>286</sup> Ídem:36

fue definida por *El fisiólogo* (Cap.V.), en el que se recordaba que el ciervo es velocísimo y que busca las serpientes en sus agujeros y las devora, “corre al instante hacia las fuentes de agua, y si en el transcurso de tres horas no puede saciarse de agua, muere”. Aquí en lugar de recurrir al sentido alegórico del Salmo 41 de David, se aplicó a expresar el anhelo que sienten los enamorados para sí mismos y que sólo ellos pueden apagar su sed de amor. (López, S.S., *La mejor emblemática amorosa del barroco*, 2001:38).

El amor coloca a los amantes en serios apuros, en los límites de la dependencia y la facultad de darse vida o caer en desgracia: «Es por tanto el amor una pasión un tanto irracional, y es fácil de comprender que sea desmedido».<sup>287</sup>

Es el mismo cupido quien también lanza flechas para la prudencia, haciendo de esta manera lo que los renacentistas reflexionaron y concluyeron, ante la «enfermedad del amor» la cura es el amor, representada en el barroco con un tono irónico: «Vemos a Cupido emprender un vuelo mientras desprecia y tira por los suelos una medida de áridos y los frenos propios de la virtud de la templanza».<sup>288</sup>

Vaenius quiere proclamar la Prudencia como virtud en el Amor, como ya hizo Alciato en el emblema 109. Para señalar el sentido virtuoso de Cupido, éste lleva un compás en su mano para señalar el centro o el medio, y al fondo se presenta la historia aleccionadora de Ícaro, que por no seguir los consejos de su padre Dédalo, al salir del laberinto, voló tan alto que sus alas, pegadas con cera, al llegar cerca del Sol y derretirse ésta cayó al mar. [...]El propio Vaenius puso el mismo lema en el emblema 11 de su *Theatro moral*, en el que partiendo de un texto haraciano se hace referencia a los necios, que al querer esquivar unos vicios dan en sus contrarios. Como se ven Cupido va provisto de un compás para señalar el centro y contempla la aleccionadora historia de Ícaro. (López, S.S., *La mejor emblemática amorosa del barroco*, 2001:68).

---

<sup>287</sup> Ídem:64

<sup>288</sup> Ídem:64



A modo de resumen:

La diosa de la belleza y del amor aparece desnuda mostrando su hermosa anatomía y el corazón en la mano; está sobre un podio que alberga un reloj de arena, como alusión a la brevedad de la vida, que pasa entre juegos y risas, simbolizadas por los dos niños, que flanquean el podio. Al fondo, a la izquierda, los amantes, que antes gozaban y reían, ahora yacen cadáveres, su vida ha sido breve y efímera: la Venus graciosa de antes es ahora la Venus funeraria, que sólo se ocupará de las exequias de los amantes. (López, S.S., La mejor emblemática amorosa del barroco, 2001:188).

### La muerte siempre vencedora

La actitud ante la muerte en el barroco también tendrá cambios, quizá más notorios en tanto que la muerte permite al héroe barroco explorar límites hasta ese momento inexplorados: «La imagen que la Edad Media anterior al siglo XIV nos da de la destrucción universal es de naturaleza completamente distinta: es el polvo o la arena -no la corrupción de los gusanos»:<sup>289</sup> «La muerte ya no es un acontecimiento tranquilo: lo hemos visto, de todos los muertos de Camus sólo tres son de muerte natural. Tampoco es ya un momento de concentración moral y psicológica como la de las *ars moriendi*. No es separable de la violencia y del sufrimiento. No es ya *finis vitae*, sino «arrancamiento a la vida, largo grito jadeante, agonía despedaza en múltiples fragmento» J. Rousset»:<sup>290</sup>

Comenzó a agrietarse en el momento de las grandes reformas religiosas, católicas y protestantes, de las grandes depuraciones del sentimiento, de la razón, de la moralidad.

---

<sup>289</sup> Ariès, P., *El hombre ante la muerte*, 1983:99

<sup>290</sup> *Ibidem*:309-310

El orden de la razón, del trabajo, de la disciplina se doblegó en los desplazamientos de la muerte y del amor, de la agonía y del orgasmo, de la corrupción y de la fecundidad; pero estas primeras brechas fueron al principio cosa de lo imaginario, que a su vez preparó paso a lo real. (Ariès, P., *El hombre ante la muerte*, 1983:327).

La descomposición del cuerpo será el descubrimiento del hombre barroco; si hay una verdad, ésta verdad está entre los gusanos que sobreviven al hombre: es la verdad de la muerte para todos, de la brevedad de la vida y la belleza como ilusoria y efímera. La figura o la imagen de «polvo y arena» será demasiado «falsa» para el héroe barroco:

De la muerte, la gran época macabra del siglo XV, apenas había retenido otra cosa que la descomposición, la destrucción de los tejidos, y el pulular subterráneo de los gusanos, de las serpientes, de los sapos. A partir del siglo XVI, la atención y todas las emociones que supone se dirigieron a los primeros signos de la muerte. Los pintores buscaron con delectación los colores que distinguen al muerto tocado por la muerte del cuerpo del vivo y traducen los signos todavía discretos de la descomposición: unos verdes que la pintura del siglo XV no conocía. (Ariès, P., *El hombre ante la muerte*, 1983:311).

EL héroe barroco comprenderá que hay una transición entre la muerte y el polvo que no se ha tomado en cuenta y sentirá como un deber hacerla mostrar: «El cadáver a medias descompuesto va a convertirse en el tipo más frecuente de la representación de la muerte: el transido».<sup>291</sup>

La palabra «macabro» servirá para designar éste interés por explorar y mostrar la «verdad» que yace entre la vida y el polvo:

“Los temas macabros aparecen tanto en la literatura como en la iconografía aproximadamente al mismo tiempo que las *artes moriendi*. Se suele llamar “macabras” (por extensión a partir de las danzas macabras) a las representaciones realistas del cuerpo humano

---

291291291

mientras se descompone. Lo macabro medieval, que tanto ha perturbado a los historiadores desde Michelet, comienza después de la muerte y se detiene en el esqueleto. El esqueleto seco, la *morte secca*, frecuente en el siglo XVII y todavía en el XVIII, no pertenece a la iconografía característica de los siglos XIV y XV. Ésta se halla dominada por las imágenes repugnantes de la corrupción: «Oh carroña que no eres sino hombre». (Ariés, P., *El hombre ante la muerte*, 1983:98).

El héroe barroco inaugura con ésta «verdad» una «nueva figura de la destrucción»: no sólo representa en tonos más «realistas» si no es dotada también de una fuerza novedosa -novedosa en tanto el interés explícito y generalizado- que causa la unión entre muerte y «mundo diabólico»: la muerte deja de ser «neutral» y, como el amor con cupido, tendrá facultades azarosas y caprichosas.

Sin esas facultades no se podría entender que la muerte para el héroe barroco resulte tan poderosa y enigmática y refleje con demoledora fuerza su «verdad» innegable. «Los temas se cargan de una sensualidad antes desconocida»:<sup>292</sup>

Si las danzas macabras de los siglos XIV-XV eran castas, las que se crearon en el siglo XVI son a la vez violentas y eróticas: el caballero del Apocalipsis de Durero está montado sobre un animal hético que no tiene más que la piel, pero esa delgadez hace surgir la potencia de los órganos genitales por un contraste ciertamente buscado. En Nicolás Manuel, la muerte no se contenta con señalar a una mujer, su víctima; acercándose a ella y arrastrándola a la fuerza, la viola y hunde su mano al sexo. Ya no es el instrumento de la necesidad, está animada por un deseo de goce, es a la vez muerte y voluptuosidad. (Ariés, P., *El hombre ante la muerte*, 1983:307).

También las representaciones de la muerte serán, como lo son las representaciones del amor, implícitamente moralistas: hay un intento de enseñanza usando el tono del recordatorio.

---

292292292

Una de las figuras que se usará para mostrar de qué manera y hasta dónde llega el protagonismo de la muerte serán las «danzas macabras»; en ellas se verá algo que vuelve a repetirse, en ritmos distintos, con la «catrina mexicana»<sup>293</sup>: La muerte dirige a los vivos.

La danza macabra es una ronda sin fin, donde alternan un muerto y un vivo. Los muertos dirigen el juego y son los únicos que bailan. Cada pareja está formada por una momia desnuda, podrida, asexuada y muy animada, y de un hombre o de una mujer, vestidos según su condición, y estupefacto. La muerte acerca su mano al vivo a quien arrastrará pero que todavía no ha obedecido. El arte reside en el contraste entre el ritmo de los muertos y la parálisis de los vivos. El objetivo moral es recordad a un tiempo la incertidumbre de la hora de la muerte y la igualdad de los hombres ante ella. Todas las edades y todos los estados desfilan en un orden que es el de la jerarquía social tal como se concebía entonces. (Ariès, P., *El hombre ante la muerte*, 1983:103).

Lo que se recuerda en las «danzas macabras» es que la muerte siempre dirige el baile de la vida; lo que se propone agregar el héroe barroco con la expresión «triunfo de la muerte», es el poder implacable e ilimitado de la muerte, es el poder sorpresivo y eficaz: «En el triunfo de la muerte de Pierter Brueghel el viejo uno de los esqueletos que asalta a la humanidad cuenta con una máscara que oculta su apariencia».<sup>294</sup>

El «triunfo de la muerte» y sus condiciones nos hace recordar al cupido también representado en condiciones guerreras que, sin embargo, queda reducido incluso a cierta burla ante la representación tosca y grande de la carrosa de la muerte: «Pero cualquiera que sea su apariencia, el carro de la muerte es una máquina de guerra, una máquina de destruir que aplasta bajos sus ruedas – e incluso solamente bajo su sombra fatal- a una numerosa población de cualquier edad y de cualquier condición. [...] la muerte de los triunfos no avisa»:<sup>295</sup>

---

<sup>293</sup> Ver el apartado de conclusiones: la «catrina» como consejera.

<sup>294</sup> Sánchez, L.V.-F., *Vanitas, retórica visual de la mirada*, 2011:195-196

<sup>295</sup> Ariès, P., *El hombre ante la muerte*, 1983:105

El «Triunfo de la muerte» es otro tema contemporáneo, si no más antiguo, de las artes y de los bailes igualmente difundidos. El tema es diferente: no se trata ahora de enfrentamiento personal del hombre y de la muerte, sino de la ilustración de poder colectivo de la muerte: la muerte, momia o esqueleto, de pie, con su arma emblema en la mano, conduce un carro enorme y lento, tirado por los bueyes. Reconocemos ahí la pesada máquina de las fiestas, inspirada en la mitología y destinada a las grandes entradas de los príncipes en sus buenas ciudades, un príncipe cuyo emblema serían cráneos y huesos. El carro podría proceder también de un convoy de entierro principesco, y de llevar la «representación» en cera o en madero de un cuerpo adornado para las exequias, semejante al cuerpo real, o también el ataúd descubierto del paño mortuario. En el universo fantástico de Breughel, se convierte en la carreta irrisoria en que los enterradores amontonan los huesos para llevarlos de un lugar a otro de la iglesia y de los carnarios.” (Ariès, P., El hombre ante la muerte, 1983:105).

El «carro de la muerte» es implacable, azaroso y caprichoso. A pesar de tanto recordatorio, la muerte sorprende y aparece en los momentos en que el héroe barroco menos sospecha: «las víctimas que ha derribado en tierra en su lenta carrera nada sospechaban: han sido arrebatadas en el sueño de la inconsciencia».<sup>296</sup>

La muerte en la época barroca no es justa; es una de las lecturas que pueden desprenderse de su ser caprichosa y azarosa. Si fuera justa, no tomaría al héroe barroco por sorpresa -recordemos que para el héroe renacentista no existía la muerte en términos inconvenientes- y no tendría la fuerza con la que se piensa y la siente el héroe barroco.

La pretensión del héroe barroco no será, como explica Philippe Ariès, expresar tanto la «igualdad de condiciones y la necesidad» como expresar lo «absurdo de la muerte y su perversidad»:

---

<sup>296</sup> Ídem:106

[...] la muerte del triunfo camina recto delante de si, como una ciega. También deja de lado en sus hecatombes a los más miserables, leprosos, lisiados, que le suplican poner término a sus males, y también a los jóvenes desesperados que corren a exponerse a sus golpes, pero llegan demasiado tarde. Abandona a unos, vivos, a orillas del camino y no demora su paso para esperar a otros. (Ariés, P., El hombre ante la muerte, 1983:106).

La muerte está siempre presente. En tanto sus elecciones resultan azarosas y deja -como sucede con el «carro de la muerte»- a los enfermos deseosos de ser liberados del pesar de su existencia, sin escucharlos ni llevarlos, ofrecerles solamente su fría indiferencia, el dolor y la enfermedad ya no son signos de una muerte próxima ni tienen poder alguno para definir un final, por ello «la enfermedad, la vejez, la muerte no son más que erupciones, que salen de la envoltura corporal, de la podredumbre interior. No es necesario recurrir a elementos extraños, a espíritus animales que circulan, para explicar la enfermedad; ésta se halla siempre presente. La concepción, la muerte, la vejez, la enfermedad mezclan sus imágenes que conmueven y atraen mucho más de lo que espantan».<sup>297</sup>

La enfermedad está siempre presente porque la muerte está siempre presente. Si uno nace y junto a uno nace también la muerte (se empieza a morir cuando se nace), la vejez no significa para el héroe barroco la cercanía próxima con la muerte: la vejez supone la suerte de una muerte que no le ha prestado o no ha querido prestarle demasiada atención al viejo héroe barroco.

Sin embargo, pese a lo que pueda suponerse, el «realismo» barroco de la muerte no es una descripción realista de la muerte;<sup>298</sup> sus representaciones no son dictadas por preceptos científicos o de rigurosa experiencia, si no por la voluntad y atracción del héroe barroco por la muerte que, ya sea porque le resulta

---

<sup>297</sup> Ídem:107

<sup>298</sup> Ídem:113

absurda, la encuentra seductora: «El cuerpo muerto se convierte a su vez en objeto de deseo».<sup>299</sup>

Lo macabro no es la expresión de una experiencia particularmente fuerte de la muerte en una época de gran mortandad y de gran crisis económica. No es sólo un medio para los predicadores de provocar el miedo a la condenación y de invitar al desprecio del mundo y la conversión. Las imágenes de la muerte y la descomposición no significan ni el miedo a la muerte ni el más allá – incluso aunque se utilicen para eso. Son el signo de un amor apasionado por el mundo terrestre, y de una conciencia dolorosa del fracaso al que está condenada cada vida de hombre-. (Ariés, P., *El hombre ante la muerte*, 1983:115).

Aparece algo en apariencia contradictorio: la seducción por representar la «muerte y su descomposición» es un signo en el héroe barroco de «amor apasionado por el mundo terrestre».

El héroe barroco ama con pasión la vida y la forma de expresarlo es en la seducción hacia la muerte: no goza del poder de la muerte, su actitud ante ella es irónica. El amor por la vida mantiene despierto al hombre barroco: «La muerte ha dejado de ser balanza, liquidación de cuentas, juicio, o también sueño, para convertirse en carroña y podredumbre, no ya fin de la vida y último soplo, sino muerte física, sufrimiento y descomposición».<sup>300</sup>

El amor por las cosas no es considerado de forma distinta al de los hombres. Uno y otro pertenecen a la *avaritia*, que no es el deseo de acumular o la repugnancia a gastar, que nosotros llamamos avaricia, sino el amor apasionado, ávido, de la vida, tanto de los seres como de las cosas, e incluso de los seres que hoy estimamos que merecen un afecto ilimitado, mujer, hijo. (Ariés, P., *El hombre ante la muerte*, 1983:116).

---

<sup>299</sup> Ídem:310

<sup>300</sup> Ídem:122

Las «vanitas» es un elemento recurrente en la época barroca y sirve para mostrar lo que la vida es ante la muerte: la vanidad en la que a veces se convierte el «amor apasionado hacia la vida» servirá para marcar un límite a esa pasión y no desdeñar por ella la presencia de la muerte: «Un referente pictórico de la confrontación entre la vida y la muerte serán los cuadros de las *vanitas* cargados de elementos simbólicos que representarán la existencia mundana como un sueño efímero que inevitablemente conduce a la muerte».<sup>301</sup>

Si bien la tesis que considera esta nueva actitud ante la muerte como una pretensión por asustar al héroe barroco, le resulta a Philippe Ariès una tesis limitada y no suficientemente rigurosa, la religión católica también pretendió, siguiendo los mismos lineamientos, mostrar una muerte no del todo poderosa ni representante del final único: «[...] dentro del pensamiento barroco, los teólogos consideraron que la solución final de cualquier acto natural se debía resumir en un desenlace coherente y ajustado. El alma tenía desde su concepción dos estados señalados: el que ocupaba en este mundo a través del cuerpo que conformaba y otro, una vez separada del cuerpo, cuyo destino dependía de su actuación durante su existencia corpórea. El estado en el mundo estaba destinado a merecer o desmerecer, mientras que el en el plano espiritual estaba reservado a recibir el premio o castigo por sus actuaciones»<sup>302</sup>:

Si el santo esperaba la muerte con alegría, no podía decirse lo mismo de las grandes masas de pecadores; en este caso, no se trataba tanto de invitarles a aceptar serenamente el momento de la muerte como de recordarles la inminencia de ese paso, de modo que pudieran arrepentirse a tiempo.

Por consiguiente, la predicación oral y las imágenes que aparecían en los lugares sagrados estaban destinadas no solo a recordar la inminencia de la muerte sino también a cultivar el terror a las penas infernales. (Eco, U., *Historia de la fealdad*, 2007:62).

---

<sup>301</sup> Hinojosa, P.G., *simbolismo, religiosidad y ritual barroco. La muerte en el siglo XVII*, Zaragoza: 23

<sup>302</sup> Ídem: 44-45



Tanto con la concepción y el intento de la religión cristiana por hacer de la muerte un aliado para la fe, como con aquella muerte seductora y terrible y sin tregua, el héroe barroco tuvo su propio drama:

El drama del hombre barroco se debatió agónicamente entre el determinismo y el libre albedrío. Incapaz de construir un sistema total que consiguiera dar una explicación coherente a su esencia como ser, se vio abocado a una profunda fe en la religión, pero también a una carencia de razones para la vida. El interés por la muerte generó un afán simbólico por representarla que fue invadiendo todas las parcelas de la sociedad de la época dando lugar a que numerosos escritores y tratadistas intentaran dar una imagen de la muerte capaz de sintetizar sustancialmente su esencia final. (Hinojosa, P.G., simbolismo, religiosidad y ritual barroco. La muerte en el siglo XVII, Zaragoza: 41).

### **Las máscaras: El irónico y el desengañado**

El héroe barroco irá moldeando una actitud ante el amor y la muerte por lo menos insospechada. Su «drama barroco» unirá la muerte y el amor, los pondrá a nivel de diálogo; la precaución ante el amor y la muerte como realidades de grandes fuerzas y su distancia producto de esa precaución, unirá aún más al amor y la muerte: «Esta muralla levantada contra la naturaleza tenía dos puntos débiles, el amor y la muerte, por donde siempre rezumaba algo de la violencia salvaje».<sup>303</sup>

A finales del siglo XVI y durante la primera mitad del siglo XVII, la época barroca, un mundo todavía desconocido de emociones y de imaginaciones ha empezado a bullir. Pero los movimientos provocados de esa forma acaban de alcanzar la superficie de las cosas, y los contemporáneos todavía no se han dado cuenta de ello. Sin embargo, las distancias entre el amor y la muerte se habían ya estrechado y los artistas estaban intentando sugerir sin saberlo semejanzas

---

<sup>303</sup> Ariès, P., *El hombre ante la muerte*, 1983:326

antiguamente ignoradas entre una y otra. (Ariès, P., *El hombre ante la muerte*, 1983:326).

El héroe barroco, «preso de la inquietud y «melancolía», ya no tiende a lo bello como imitación sino a lo expresivo. [...] la deformación está, pues, justificada como rechazo de la imitación llana y de las reglas, que no determinan el genio sino que nacen de él. El manierista tiende a la subjetivación de la visión».<sup>304</sup>

Su drama no es el «realismo renacentista» y siente que debe ignorar aquello, concebido como una imitación, para ir más allá: más allá de la belleza y de la muerte y del amor, está la fealdad y la descomposición y lo efímero.

Su «ironía», herramienta para su «drama», no lo exige de sensaciones melancólicas y reflexivas. Si bien su «realismo» le resulta seductor, la seducción no es del todo gozada con festines y algarabía: «[...] desde los comienzos de la época manierista se va abriendo paso a una reflexión melancólica sobre la vejez masculina, y una doliente piedad vibra en los versos con que Miguel Ángel o Gryphius pintan su propia fealdad senil. Comienza también una reflexión piadosa sobre una fealdad que produce dolor y al mismo tiempo maldad».<sup>305</sup>

Al héroe barroco se le presenta el amor, la muerte, la belleza, concebidas con tintes renacentistas, como realidades engañosas: su misión entonces es desengañarse, superar el amor y la muerte y la belleza como engaño y desvelar la «verdad» que yace en ellas.

Es importante recordar que la «verdad» del héroe barroco, su «realismo barroco» no tiene nada que ver con la veracidad de los objetos sino con la veracidad de su interior, el descubrimiento íntimo al que se ve obligado a recurrir.

El pensamiento barroco español concibe el desengaño como un sinónimo de verdad. El mundo se presenta desde una perspectiva engañosa, bajo la forma de la ilusión, siendo necesario someter a crítica

---

<sup>304</sup> Eco, U., *Historia de la fealdad*, 2007:169

<sup>305</sup> Ídem:171 y 177.

esa primera visión para desengañarse y llegar a la verdad de la existencia. Se trata de una idea cuyas fuentes hay que encontrarlas en la influencia del estoicismo y principalmente en la figura de Séneca, en el momento de pesimismo y decadencia que vive la Monarquía Hispánica y, finalmente, en la participación de los intelectuales hispanos en las ideas conformadoras de una nueva epistemología en la Europa del momento. El desengañado es, en definitiva, la figura que adopta el sabio neoestoico en el contexto del barroco hispano. (Sánchez, L.V.-F., *Vanitas, retórica visual de la mirada*, 2011:37).

EL héroe Barroco es un «sabio que practica el desengaño».<sup>306</sup> Su brújula se ciñe a lo práctico, «acomoda su vida a la condición mortal del ser humano»,<sup>307</sup> lo que supone darle también al tiempo un lugar indispensable: la vida sujeta al tiempo, el tiempo sujeto a la muerte.

No hay triunfo para la muerte, como suponía Petrarca con la belleza divina: «Francisco de Quevedo y Gabriel Bocángel son ejemplos de poetas neoestoicos que entendieron que una conciencia de la voracidad del tiempo y de la brevedad de la vida sirve de punto de partida para practicar una vida virtuosa».<sup>308</sup>

El héroe barroco es un «desengañado»: «El desengañado reduce la vida a un breve lapso, comprimiendo el tiempo con la mirada al juntar el momento del nacer con el del morir. Así, la muerte, la visión de la calavera, equivale al momento del desengaño porque la mentira y el engaño quedan desplazados por la verdad».<sup>309</sup>

El héroe barroco, consciente de la brevedad de la vida y practicante de la vida virtuosa del desengañado, tiene por «verdad» la muerte, lo que le supone la muerte: la muerte es su gran verdad. El fin del héroe barroco no es expresar la fealdad por la fealdad misma ni lo macabro porque es macabro, si no en tanto son «verdades» de su drama. No dudará en hacer uso de bellas expresiones si

---

<sup>306</sup> Sánchez, L. V-F., *Vanitas, retórica visual de la mirada*, 2011:37-38

<sup>307</sup> Ídem:38

<sup>308</sup> Ídem:38

<sup>309</sup> Ídem:38

con ellas expresa ésta misma verdad: «El árbol que se marchita es indicativo de la fragilidad de la vida y, en palabras de Gracián, «retrato al fin de la humana fragilidad» que enseña el final al que está abocado el ser humano».<sup>310</sup>

Para el héroe barroco «Todo lo visible te predica con su experiencia que has de morir».<sup>311</sup> El árbol que pierde hojas es una imagen prudente: «El pensamiento del desengaño otorga un valor cualitativo al instante presente ya que de él depende la salvación del alma. Sin embargo, el instante presente es tan pequeño que apenas se puede definir. La retórica del desengaño pone el acento en el aspecto insignificante del momento presente, aportando una dosis de angustia a la vida del ser humano».<sup>312</sup>

Si el pensamiento de la vanitas otorga un valor cualitativo al momento presente, el cuervo es la figura, la imagen que enseña a no posponer nada para el día de mañana. La transcripción onomatopéyica de su graznido, el *cras*, *cras*, fue empleado de un modo alegórico ya que esa misma palabra en latín significa «Mañana». El *Diccionario de autoridades* explica que *cras* significa «lo mismo que mañana. Es voz antiquada y puramente latina», mientras que *crascitar* se define como «formar el cuervo su graznado. Formase por la figura Onomatopeya del sonido *Cras*, que parece compone» (Sánchez, L.V.-F., *Vanitas, retórica visual de la mirada*, 2011:78).

El héroe barroco está esclavizado en un presente que lo «angustia». La «angustia» del héroe barroco no se debe a la muerte si no al presente vivido como un instante, al «mañana» siempre adelantándose. La imagen del cuervo es otra de las expresión barroca; el héroe barroco debe recordar las características de su jaula: «[...] el cuervo que vuela con el *cras* escrito junto a su pico en alusión a la necesidad de meditar sobre la muerte sin ninguna dilación».<sup>313</sup>

---

<sup>310</sup> Ídem:54

<sup>311</sup> Ídem:54

<sup>312</sup> Ídem:71

<sup>313</sup> Ídem:81

Juan Borja cuenta con un emblema en el que un carro de dos ejes ejemplifica el ideal estoico de actuar hoy sin dejar las cosas para mañana. En la *pictura* del emblema se encuentra escrito un paramote ya que cada uno de los ejes está acompañado de las palabras *hodie* y *cras*, en alusión a que el día de hoy nunca alcanzará al de mañana, del mismo modo que el eje trasero nunca alcanzará al eje delantero. (Sánchez, L.V.-F., *Vanitas, retórica visual de la mirada*, 2011:82).

EL héroe barroco mira en las tres dimensiones con el que el tiempo divide su vida: presente, pasado y futura. Que sea esclavo del presente no le impide ver el mañana y el ayer y encontrar tanto en una como en otra, su muerte insoslayable: «[...] al moverse por las tres dimensiones del tiempo, permite conocer el estado de cada una de ellas y, en definitiva, permite ver que en cada una de esas dimensiones el hombre se encuentra con la calavera, tanto en el presente como en el pasado y futuro».<sup>314</sup>

El ser humano es mortal, es una calavera, no sólo en el instante presente sino que lo es también a lo largo de su vida, en el presente de las cosas pasadas y el presente de las cosas futuras de los que hablara San Agustín. (Sánchez, L.V.-F., *Vanitas, retórica visual de la mirada*, 2011:93).

La brevedad de la vida es la verdad que, extraída de la muerte y del tiempo, el héroe barroco descubre: no la descubriría si no tuviera ante la vida el «amor apasionado» que lo empuja al deseo de un «poco más» de vida. Pero el héroe barroco es sabio y prudente: no se deja engañar por el «amor» que muchas veces le ofrece la ilusión de un «poco más».

No existe el triunfo de un poco más, lo descubrirá el héroe barroco; la muerte nunca dará un «poco más», la vida nunca dejará de ser un breve instante: «Quevedo junta en su poema el momento del nacer y el morir en una angustiosa proximidad que convierte a la vida, a la sucesión de puntos, en una sucesión de difuntos. El cristiano, por lo tanto, equiparado a un difunto en cada uno de los

---

<sup>314</sup> Ídem:92

puntos de su vida. En la misma línea metafísica se encuentra un soneto de los *Versos a divinos y varios intentos* de Bocángel en el que juega con las tres dimensiones del tiempo para advertir al lector de la brevedad con la que pasa la vida». <sup>315</sup>

El presente se «refleja» en el pasado, en definitiva, «hasta en el interior de los detalles del ejercicio artístico», permitiéndonos captar la modernidad del arte barroco. El descubrimiento de las tendencias análogas entre barrocos y modernos culmina en la advertencia que Benjamin dirige a estos últimos: también ellos corren el riesgo de caer «en los espantosos remolinos del estado de ánimo barroco», lacerado por la consciencia de estar «concebido desde el principio como un resto, como fragmento», en lugar de como unidad intelectual. El arte barroco conoce y reconoce «los escombros de las grandes construcciones» culturales, ahora convertidas en ruinas, precipitadas y dispersas, «como un ángel en los abismos». De acuerdo con Benjamín, esa caducidad, paradójicamente, es «la imagen de lo bello» para el barroco y por tanto también para la modernidad. (Synder, J.R., *La estética del Barroco*, 2014: 32).

Porque la caducidad le resulta bella, el héroe barroco siente atracción por la muerte que la define; si admira la belleza de la caducidad es por su condición de «verdadera». El héroe barroco no es distinto a otros héroes en tanto él y los otros consideran a su «verdad» como digna de admiración y belleza. Las expresiones de Benjamín para el héroe barroco son hermosas y contundentes: el héroe barroco está «lacerado», es un «escombro» en la dimensión de la vida, un «fragmento» sin posibilidad de completarse.

El arte del héroe barroco refuerza su condición de «ángel en los abismos»: «El artista, en fin, es un *homo faber*, pero ese poder no le permite ni desafiar la perfección de la Naturaleza ni afirmar la autonomía de sus empresas». <sup>316</sup> A pesar de ello, y aunque pueda resultar paradójico, el arte del héroe barroco tiene al

---

<sup>315</sup> Ídem:97

<sup>316</sup> Synder, J.R., *La estética del Barroco*, 2014: 17

menos la soltura de un poderío sin igual al liberarse si no de la verdad de la muerte, sí de las reglas que la expresaban:

Bacon somete a valoración crítica el patrimonio estético de la antigüedad y del Renacimiento: Apeles, el famoso pintor griego que creaba figuras de acuerdo a las reglas de las matemáticas, y Durero, el gran artista del Renacimiento, que representa rostros ideales (no presentes en nuestra experiencia sensible), equivocaron el camino y se necesitan otros criterios distintos para la auténtica creación artística. En opinión de Bacon, la belleza tiene siempre alguna “rareza” que no cuadra con los sistemas y las reglas de su producción, hay algo en ella que escapa a todo intento de racionalizarla. La creación artística de la belleza se debe, por el contrario, al trabajo espontáneo e inmediato del ingenio libre de reglas. (Synder, J.R., *La estética del Barroco*, 2014: 165).

Y también:

Anticipando los futuros desarrollos de la poética barroca, Patrizi valora lo fantástico, exalta el furor creativo del poeta, rechaza reglas y preceptos de la regla aristotélica. Premisa fundamental de la obra es que «las poesías no son imitaciones» porque el poeta también puede expresar lo imaginado, concebido en su interior, muchas veces sin correspondencia con nada, divino, natural o artificioso». La capacidad de crear y de dar expresiones a los productos de la propia fantasía procede, según Patrizi, «de un determinado y milagroso poder» que lleva al poeta «casi a reinventarse el mundo, como si de la nada crease cosas nuevas fabulándolas». La ruptura con la teoría aristotélica es absoluta: el poeta es una especie de demiurgo que, desde “la nada”, genera un mundo de «cosas nuevas». (Synder, J.R., *La estética del Barroco*, 2014: 35)

También los detractores de las obras barrocas sirven para definir al héroe barroco, aquello que Benjamín expresara como reconocimiento de los «escombros de las grandes construcciones», Ballori lo lamenta: «Los arquitectos del siglo XVII no quieren imitar a los grandes artistas del pasado y por eso,

«deformando los edificio, las ciudades y los recuerdos», solo consiguen crear lo feo: «delirando sobre ángulos, rupturas y retorcimientos de líneas, descomponen bases, capiteles y columnas, con patrañas de estucos, repeticiones y desproporciones»». <sup>317</sup>

El héroe Barroco también es un «deformador» y un «delirante»: necesita cambiar los grilletes de la belleza armónica porque la siente falsa y ajena. Se burla del «héroe renacentista» no tanto por su inclinación a la belleza y a la divinidad si no por pretender con ella ser libre; el héroe barroco no busca la libertad ni la liberación absoluta de sus grilletes, busca remplazarlos por otros más apropiados a su prudencia y sabio desengaño:

Al mismo tiempo. Bacon sostiene que nuestra mente no es una tabla rasa, sino más bien una especie de espejo curvo que, desde el mismo momento de nacer, nos proporciona imágenes erróneas de la auténtica condición del objeto de conocimiento: dado que estamos embrujados por las supersticiones, por las imposturas, por las ideas recuas, por nuestra herencia de doctrinas sociales y filosóficas falsas, es preciso, por tanto, proceder a la purga de todas las falsas ideas que hasta ahora hemos mantenido acerca de la experiencia, y volver a la lógica de los sentidos (de los cuales la experimentación puede verificar los datos transmitidos) para comprender y conquistar la naturaleza. (Synder, J.R., La estética del Barroco, 2014: 163).

Pablo García Hinojosa nos ofrece una visión general y poética del héroe barroco que aquí hemos tratado:

Durante el barroco, la figura del hombre como un peregrino que, brevemente, discurría su existencia sobre un bosque erizado de penalidades y fatigas, fue una constante. La primitiva imagen medieval del homo *viator*, que nunca desapareció del todo, fue adoptada por la Iglesia tridentina como medio de persuasión para explicar la futilidad de la existencia. El tópico de la brevedad de la vida (*tempus fugit*) es más

---

<sup>317</sup> Ídem:154



recurrente en la literatura y en la poesía barroca [...] Esta, convertida en un vertiginoso camino hacia la muerte, era una lucha atormentada contra el paso del tiempo, que, inevitablemente, pese a todas las actitudes, acababa por consumirse. Así, no resulta extraño que el reloj fuera uno de los instrumentos con más carga simbólica para representar esta preocupación. [...] El pesimismo y la melancolía se instalaron firmemente en el pensamiento del momento y muy pocos se libraron de la angustia existencial que suponían las penalidades de la vida en el siglo y el posterior destino que les aguardaba. (Hinojosa, P.G., simbolismo, religiosidad y ritual barroco. La muerte en el siglo XVII, Zaragoza: 49).

### **El hombre melancólico en el Romanticismo: la voz de una queja existencial**

El hombre melancólico se deshace a sí mismo en la lejanía de todo posible interés por la idea de la razón a la que los hombres de su pasado más próximos se dedicaron con devoción -hablamos aquí de la Ilustración-. Prefiere dedicarse a la decadencia y la penumbra antes que dedicarse a las luces y la brillantez; «Se despierta entonces el interés por las tumbas y las ruinas, por los parajes solitarios y lúgubres. El arte se complace en las tinieblas y se puebla de motivos sombríos, de brumas, estanques y tempestades, de naufragios, cementerios y castillos derruidos. Todo adquiere el tono inconfundible de la melancolía».<sup>318</sup>

La comunión de lo efímero de la naturaleza y el hombre que estaba presente en el hombre melancólico del barroco, en el romántico pierde fuerza e importancia porque aparece en su lugar el tedio como el rasgo más íntimo del hombre y es la barrera infranqueable con la naturaleza y con el mundo animal: «Por otra parte, y en consonancia con las preocupaciones de su tiempo, Goethe se interesa por

---

<sup>318</sup> Quevedo, A., *Melancolía y Tedio*, 2011:144

establecer los linderos que separan al hombre del animal, y eleva el tedio a criterio de especificación de lo humano».<sup>319</sup>

El término francés para nombrar al tedio -en relación con la melancolía- será el *ennui* que, «por su riqueza semántica, este término en francés aparece frecuentemente sin traducir. El *ennui* es pena, tristeza, aflicción, desespero, desolación, y es también malestar, desasosiego, impresión de vacío, fastidio, tedio, aburrimiento».<sup>320</sup> «Este *ennui* que nace de la falta de curiosidad o interés, de la ausencia de deseo, hace que el tiempo se vuelva largo como la inmortalidad».<sup>321</sup>

El hombre melancólico alza «la voz para expresar toda una queja a la existencia».<sup>322</sup> «El *ennui* deja de ser algo externo, y pasa a convertirse en la materia de la que está hecha la vida».<sup>323</sup> El hombre melancólico le da cuerpo al *ennui*, de simple concepto descriptivo, lo transforma en estilo de vida; «sin sacrificar nada de su profundidad conceptual, alcanza una plasticidad de alto valor estético».<sup>324</sup> Respira desolado su aire:

Para el romántico (podríamos decir plagiando a Nietzsche), el *ennui* es el último humo de la sensibilidad evaporada.[...] También Oberman (de Senacour) es un personaje consumido por el *ennui*, que confiesa: «a veces me pregunto adónde me conducirá esta constricción que me encadena al *ennui*, esta apatía de la que nunca puedo salir, este orden de cosas nulo e insípido del que no sabría desembarazarme, en el que todo falta, se difiere, se aleja; en el que toda probabilidad se desvanece, el esfuerzo es desviado, todo cambio aborta, la espera es siempre engañada; donde se diría que una voluntad enemiga se empeña en tenerme suspenso y obstaculizado, en embaucarme con cosas vagas y esperanzas evasivas, y todo con el fin de consumir mi entera existencia

---

<sup>319</sup> Ídem:145

<sup>320</sup> Ídem:59

<sup>321</sup> Ídem:177

<sup>322</sup> Ídem:145

<sup>323</sup> Ídem:147

<sup>324</sup> Ídem:148

sin que haya logrado nada, producido nada, poseído nada». (Quevedo, A., Melancolía y Tedio, 2011:147)

El hombre melancólico está incomodo en la prisión del malestar que lo aqueja; dialoga silenciosamente con aquella fuerza que le resulta tan extraña y poderosa y que lo mantiene desesperadamente aburrido; «El aburrimiento (*langeweile*) es ciertamente la tortura del infierno, pues hasta ahora no he conocido una peor, declara Tieck. Los dolores del cuerpo y del alma ocupan el espíritu: el desdichado llena el tiempo con sus quejas, y en el barullo de ideas que se le ocurren las horas vuelan inadvertidas. Pero uno se sienta ahí, se mira las uñas, va y viene por la habitación, y luego se vuelve a sentar, se frota las cejas para acordarse de algo pero no sabe de qué, vuelve una vez más a asomarse por la ventana, para variar luego y poder echarse al sofá». <sup>325</sup>

Tan pronto como la necesidad y el sufrimiento le conceden al hombre un respiro, el tedio lo cerca, obligándolo a echar mano del pasatiempo. Lo que en primera instancia ocupa a los hombres y los mantiene activos es la lucha por la existencia, de modo que, cuando ésta esta asegurada, no saben qué hacer con ella. Aparece entonces la temible *Langeweile*, en la que la esencia y la existencia se le convierten al ser humano en una carga insoportable. De ahí que lo segundo que pone al hombre en acción sea el afán, la aspiración de deshacerse de la carga de la existencia, de hacerla imperceptible, de matar el tiempo, esto es, de escapar al tedio. (Quevedo, A., Melancolía y Tedio, 2011:157).

El hombre melancólico desea sin suerte escapar del tedio; la distracción como receta de su mal anuncia una melancolía nada generosa -como la que hacía artistas a los renacentistas-. Vacía de toda posible riqueza de contenidos, ahora la melancolía es la «pobreza de los principios» que acompaña al hombre melancólico como «una sombra la ardua tarea critica que intenta despojarse de certezas ilegítimas y de supuestos heredados, dejando al filósofo desprovisto de protección y seguridades, solo y a la intemperie». <sup>326</sup>

---

<sup>325</sup> Ídem:149

<sup>326</sup> Ídem:118

La melancolía del hombre melancólico no es producto de ningún conocimiento adquirido; la melancolía romántica pasa de ser un concepto en el que uno se identifica a ser una realidad que el enfermo expresa; es una melancolía con voz fuerte, una melancolía existencial en tanto no es el docto quien la construye sino el propio enfermo: «Al hablar de la melancolía, los románticos dan voz a la que ellos mismos padecen, y hacia la cual albergan sentimientos contrarios. Tras ese lamento en el que resuena toda una queja de la existencia se adivina, cuando no se muestra abiertamente, la admiración y voluptuosidad con que en el fondo acarician esta melancolía que, aquejándolos, los hace poetas». <sup>327</sup>

El hombre melancólico, inclinado a la soledad, sentirá en esa misma soledad la fuerza de su aburrimiento y su malestar. No es que busque la soledad, es que no puede evitarla. Por esa realidad de una soledad insoslayable, el hombre melancólico se siente próximo a aquellos hombres que sufrieron en el desierto, la «cuna de la acedia»; el desierto será una buena metáfora de su padecimiento.

Intenta permanecer bajo el yugo de su enfermedad lo más que pueda; no niega el suicidio, pero sí intenta posponerlo hasta que le resulte, como la soledad, infranqueable; su intento de prolongar su estancia en la vida no predica ninguna moral ni expresa ninguna fuerza heroica; su intento es de la misma cotidianidad con la que busca distraerse y huir del aburrimiento.

Es en su propia incompreensión y en la falta de razones para permanecer vivo que el hombre melancólico siente una fuerza extraña:

Aunque detrás de la melancolía y el ennui acecha de continuo la idea del suicidio, el siglo XVIII aún está en posesión de diques que lo contengan. “En verdad –escribe Madame Du Deffand a Horace Walpole-, uno no sabe por qué está en esta tierra; y sin embargo no tiene ningunas ganas de abandonarla. Siempre algunos rayos de esperanza ayudan a sobrellevar el instante presente; pero la esperanza

---

<sup>327</sup> Ídem:175

está en el fondo, terriblemente cubierta de contradicción, de pesar, de ennui. (Quevedo, A., Melancolía y Tedio, 2011:130).

## El amor-pasión

La actitud ante el amor del héroe romántico contempló una unión que los héroes anteriores, o bien no creyeron en ella, o bien no existía aun esa distinción: el héroe romántico consideró que «el impulso sexual y el amor espiritual ya no debían disociarse». <sup>328</sup>

Consideraba que disociar el impulso sexual y el amor espiritual era un error que ya no debía repetirse, concebía que dichos requerimientos eran accesibles, no en su condición de igualdad sino de diferencia: «[...] Para él [el héroe romántico], la variedad de actitudes humanas era un fenómeno deseable y, en realidad, saludable. Según él, cada uno de los dos sexos tenía su enfoque peculiar al mundo de los valores espirituales e intelectuales»: <sup>329</sup>el espíritu andrógino era una cualidad del héroe romántico, su idea de un carácter complementario de los sexos. <sup>330</sup>

Encontrar a la persona que cumpliera las exigencias físicas y espirituales no era para el héroe romántico una realidad imposible, aunque sí complicada y misteriosa, tanto que a veces consideraba la empatía y la suerte como una especie de destino que le hacía sospechar que «aquellos exigentes requerimientos románticos podían estar predestinados uno para el otro». <sup>331</sup>

La búsqueda del absoluto, tan característica de los románticos, se refleja claramente en su concepto de amor. La completa satisfacción de los sentidos, la elevada emoción del amor espiritual, un fructífero intercambio de ideas, unido a un nexo de camaradería y amistad: todo

---

<sup>328</sup> H.G., Schenek, *El espíritu de los románticos europeos*, 1983:99

<sup>329</sup> Ídem: 197-198

<sup>330</sup> Ídem:198

<sup>331</sup> Ídem: 200

esto esperaban los románticos del amor, y sin embargo, aun le exigían una cualidad más: un sentimiento de plenitud religiosa. Como algunos otros encantamientos románticos, el encantamiento del amor, llevado al extremo, no siempre permanecía de este lado de la idolatría. La fusión resultante entre amor y religión quedo resumida en una de las cartas de amor de Lenau: “este amor para ti”, escribió a Sophie, “ya no está en mí; yo estoy en él. Es mi Dios.” Semejante confusión entre el amor sagrada y el profano prevalece en gran parte del pensamiento romántico. (Schenk, H.G., El espíritu de los románticos europeos, 1983:200).

No debe confundirse ésta «búsqueda del absoluto» del héroe romántico, que lo lleva al encuentro del «sentimiento de plenitud religiosa», con el amor cortés o divino de héroes anteriores: si bien se piensa en términos divinos, el amor es un Dios que, a través del amor, habita en el héroe romántico. El héroe romántico pasa de sentir amor a vivir en el amor.

La imposibilidad del amor encuentra su razón, no en el amor sino en el héroe romántico: ese culto, que bien podría pensarse por momentos como «esotérico»<sup>332</sup>, exige tanto a quien lo busca, que no todos lo encuentran: «sus partidarios, a Madame de Stael y el joven Friedrich Schlegel y después George Sand y Víctor Hugo, todos ellos estuvieron convencidos de que la pasión del verdadero amor estaba limitada a una elite, cuya superioridad estaba en el hecho de ser capaz de experimentar la emoción del amor de manera más profunda e intensa que la mayoría de sus congéneres. Como dijo George Sand en una famosa carta a Lamennais: “caracteres fuertes, grandes almas animadas por la fe y la bondad, a veces se ven dominadas por una pasión que parece venir del cielo mismo”. Víctor Hugo expresó la misma convicción cuando comparó el amor apasionado con el fenómeno natural del rayo, que nunca cae sobre objetos bajos. Así, se creyó que las almas vulgares nunca experimentaban lo que los románticos describían como “*la grande passion*”». <sup>333</sup>

---

<sup>332</sup> Ídem:202

<sup>333</sup> Ídem:202

Surge, a través del amor, una especie de voluntad romántica por hacerse responsable de todo aquello que conlleva el amor, así también, indirectamente, una fuerza romántica que le hace creer en su capacidad por encontrar y soportar el amor; usamos el adjetivo «romántico» para la voluntad y fuerza del héroe porque éstas características sólo eran apreciadas en tanto derivaban a las «grandes pasiones» propias de las «almas no vulgares». El amor era una «gran pasión».

Otro rasgo importante de la actitud ante el amor es su relación con la «felicidad»: la felicidad empezó a asociarse con el «amor»: «" La Felicidad", proclamó el joven Shelley, "es el objeto de todas las uniones humanas". Por ello se atribuyó especial importancia a los efímeros momentos de dicha, así como al ideal de la perfecta compatibilidad personal o armonía».<sup>334</sup>

Que el amor resulte efímero ya no evidencia falsedad o engaño; la reducción a un tiempo breve eleva aún más al amor. La brevedad en que se manifestaba la armonía en el héroe romántico lo obligaba a la desmesura máxima, rozándolo con la muerte: «[...] El amor es un argumento central en la Literatura Romántica, vinculado al tema de la muerte. Es un amor capaz de cruzar todos los límites y de saltar barreras, incluso tan importantes para la sociedad española de la época como las religiosas: "Don Juan Tenorio" de Zorrilla, "Don Álvaro o la fuerza del sino" del Duque de Rivas, "Los amantes de Teruel" de Harzebbusch... como bien dice Larra "Las pasiones y las penas han llenado más cementerios que los médicos y necios».<sup>335</sup>

Consciente el héroe romántico de la casi inevitable extinción del amor, la pretensión de un «para siempre» será considerada contradictoria. Sin elevar lo efímero del amor a condición necesaria - pues seguirá creyendo en un más allá del instante- se abstendrá a éste amor que insiste en su brevedad.

---

<sup>334</sup> Ídem:202

<sup>335</sup> González, B.T., *Amor y muerte en el romanticismo*, 2002:16.

Su abstención lo convierte en incrédulo y lo desvía de la filosofía cristiana del «matrimonio»:

La desviación del cristianismo, hecha por los románticos ha sido flagrante, pues en tanto que el carácter sacramental del matrimonio cristiano, celebrado “para bien o para mal”, garantiza la indisolubilidad, en cambio la faceta hedonista del amor romántico casi santifica su transitoriedad. Y, en realidad, aparte de algunas excepciones notables, puede mostrarse que los matrimonios basados exclusivamente en los cimientos del amor romántico han demostrado estar contruidos sobre arenas movedizas. (Schenk, H.G., El espíritu de los románticos europeos, 1983:203).

El héroe romántico no se vanagloria de construirse sobre «arenas movedizas»: no hay «cimientos» del amor y de la obra del héroe porque él vive dentro del amor y su obra.

Es el héroe, no el amor, quien se construye sobre la fragilidad de las «arenas movedizas»: «A Diferencia del amor a la manera clásica o a la manera galante, el Romanticismo subraya la pasión que lo justifica todo, el frenesí, la vehemencia, en fin, la idea del hombre arrastrado por una fuerza más grande que él».<sup>336</sup>

Es cierto que para el cristianismo el amor que el héroe romántico profesaba era hedonista y falso. Aquí radica una de las importantes formas de ser del héroe romántico; no se construye para diferenciarse de otros, encuentra o cree encontrar la diferencia y la asume: «El amor romántico: cargado de erotismo, violencia y celos; es el amor-pasión alejado de la paciente aproximación llamada cortejo; no se corteja, se rapta. Es la rebelión, el hombre romántico se yergue contra todas las trabas que pueda ponerle la sociedad a su libre albedrío y, por esa independencia, llega incluso a desafiar los preceptos divinos [...] si este

---

<sup>336</sup> Ídem:43



amor se resiste, entonces se mata o se suicida. [...] Esta de moda la aflicción o la desesperación». <sup>337</sup>

El héroe romántico es un héroe cristiano que acepta y busca una felicidad que no es eterna. El amor del héroe romántico no dialoga con otro que no sea su huésped. Lo que no descarta que arremeta, cada tanto, con aquellos que lo juzgan, no para juzgarlos -aunque los juzgue- si no para insistir en su libertad de erigirse sobre «arenas movedizas»:

Los ataques de los románticos a la indisolubilidad del vínculo matrimonial variaron en intensidad. Pocos entre ellos fueron tan impetuosos como el joven Shelley, quien declaró que el sistema de matrimonio era hostil a la felicidad humana. En su ataque al matrimonio, Shelley revela, sin proponérselo, el carácter precario y efímero del amor romántico cuando escribe: "El amor es libre: prometer amar por siempre a la misma mujer no es menos absurdo que prometer creer en el mismo credo." Shelley hasta descarta el término "matrimonio", y, en cambio, plantea esta pregunta: "¿Cuánto tiempo debe durar, pues, la conexión sexual?" su conclusión previene ya el caos matrimonial de nuestra época. Escribe: "Marido y mujer deben continuar unidos tanto tiempo como sigan amándose: toda ley que los obligue a cohabitar un momento después de que acabe su afecto será una tiranía intolerable, la menos digna de tolerarse. (Schenk, H.G., *El espíritu de los románticos europeos*, 1983:203).

George Sand también descubrirá que «"La creciente necesidad de una ley de divorcio surge del orden superior de la atracción entre los sexos"». <sup>338</sup> Como una mujer de un gran espíritu romántico, verá en la pretensión de «indisoluble» la contradicción respecto al amor. El amor hará al héroe romántico, a pesar de pensarse cristiano, un enemigo del cristianismo: «Para Vigny, Dios nunca podría igualar el supremo sacrificio humano de ofrendar su vida en un acto de amor, por ello la grandeza humana trasciende la grandeza de Dios». <sup>339</sup>

---

<sup>337</sup> Ídem:16

<sup>338</sup> Schenek, H.G., *El espíritu de los románticos europeos*, 1983:205

<sup>339</sup> Ídem:105

Es el amor lo que elevaba al héroe romántico incluso más allá de Dios, en tanto el héroe tenía la capacidad del sacrificio por un «acto de amor». El sacrificio y la tragedia serán para el héroe romántico el precio por habitar en el amor: «El sentimiento amoroso poética y realmente engendra inquietud, ansia, enajenación. Cuando se ha purificado por la senda ardua del sacrificio desemboca en la oblación completa».<sup>340</sup>

Del amor encausado a la poesía nacerá gran parte de las obras románticas. Sobre Nikolaus Lenau, escribe Schenk: «En el campo del amor, tempranas locuras y decepciones fueron seguidas en años más maduros por su apasionada adhesión a una mujer afín, Sophie von Lowental, esposa de un amigo suyo. Aunque a su amor se le negó su realización última, en muchos felices momentos Sophie ayudó a apaciguar su inquieto corazón e inspiró algunos de sus versos más nobles».<sup>341</sup>

El héroe romántico hará de dama su musa; si bien habrá diferentes arquetipos de mujer en el romanticismo (la virtuosa que tendrá como modelo la Virgen María y la seductora), será la mujer concebida como musa (el ángel, la mujer ideal) la que él buscará incansablemente y será el arquetipo del amor romántico:<sup>342</sup> «El amor físico se convierte en un ideal emparentado con lo religioso y casi divino, al que el hombre romántico logra acercarse, pero nunca llega a alcanzar».<sup>343</sup>

«La vena poética se cifraba en la muerte callada, melancólica, en aras del amor».<sup>344</sup> El héroe romántico relaciona el amor con la muerte por vía de la tragedia como «acto de amor» y como precio a pagar por el instante vivido; será el cimiento de su creación poética. Vincula con agrado el amor con la muerte.<sup>345</sup>

---

<sup>340</sup> Rivera, J.A., *El concepto de la muerte en la poesía romántica española*, 1959:63

<sup>341</sup> Schenel, H.G., *El espíritu de los románticos europeos*, 1983:107

<sup>342</sup> González, B.T., *Amor y muerte en el romanticismo*, 2002:18

<sup>343</sup> Ídem:42

<sup>344</sup> Rivera, J.A., *El concepto de la muerte en la poesía romántica española*, 1959: 62

<sup>345</sup> Romero, L.T., *Amor y muerte en el romanticismo*, 2002:127

[...] Fue durante el Romanticismo cuando este tema se convirtió en moda, canalizado a través de la influencia de la literatura, en la que se subraya la idea del placer como algo inseparable del dolor, que desemboca en la belleza atormentada y contaminada, en la que se mezcla la melancolía y, en ocasiones, la corrupción. Este parentesco entre lo bello y lo triste, entre la belleza y la muerte, viene atestiguado por la mayor parte de los escritores románticos: Baudelaire hermana el ataúd y la alcoba y Víctor Hugo, las considera “dos hermanas igualmente terribles y fecundas, poseídas por el mismo enigma y secreto. Dolor y placer se convierten en una única impresión. La sensibilidad romántica desarrolla un apogeo de lo horrendo y lo terrible, una actitud proclive a lo desordenado, extraño, terrorífico. (González, B.T., Amor y muerte en el romanticismo, 2002:42-43).

## La muerte erótica

En la mente del héroe romántico siempre esta presente la idea de tránsito, la idea de emigrar a otro mundo; la actitud ante la muerte se nutre con estas ideas.<sup>346</sup> La muerte por amor se enaltece hasta lo indecible:<sup>347</sup> «El sustrato real de la muerte divisada -real o imaginaria- es la nostalgia, el peso del alma. En un sentido amplio, la nostalgia provoca los momentos más deliciosos de los románticos. Armonizando esa línea con el lado tenuemente filosófico».<sup>348</sup>

La transitoriedad de la alegría y la felicidad humanas quedó claramente de manifiesto ante Novalis en la Pascua de 1797 cuando, dentro del breve espacio de veintiséis días, perdió a su prometida Sophie Von Kuhn y a su hermano predilecto, Erasmus. Fue esta abrumadora doble sacudida la que al principio parece secar su alma (durante un tiempo, hasta pensó en el suicidio) pero, a la postre, ayudó a elevar sus susceptibilidades religiosas. El anhelo de reunirse con su amada produjo en él un afán irresistible de inmortalidad personal. Poco

---

<sup>346</sup> Rivera, J.A., *El concepto de la muerte en la poesía romántica española*, 1959: 73

<sup>347</sup> Ídem:63

<sup>348</sup> Ídem:69

después de la muerte de Sophie, habló de su “vocación para el mundo invisible”, y cuando su espíritu se desplegó durante los últimos cuatro años de su vida, llegó a adivinar panoramas cada vez más vastos de aquellas altas regiones. (H.G., Schenk, *El espíritu de los románticos europeos*, 1983:126).

La «nostalgia» le hará pensar al héroe romántico en su propia destrucción; el suicidio no es una realidad a rechazar si no algo deseable y en último término curativo: «Alfred de Vigny es un buen ejemplo. [...] También él contempló la vida como una enfermedad que, añadió para consolarse, era transitoria; sin embargo, en vena más desafiante, comparó la vida como una enfermedad de la que sólo podía sacarnos la muerte. También él pensó en la idea del suicidio y, aunque no se atrevió a publicar sus conclusiones, parece haber considerado una justificación filosófica del suicidio».<sup>349</sup>

Darse muerte no supone negarse a pagar el precio de la «nostalgia» si no quizá el pago mismo. El héroe romántico enalteció a la muerte en su relación al amor y fue, junto al amor, tema recurrente de sus obras: «[...] en la literatura, en la que siempre está el tema de la muerte: Larra describe el cementerio de Madrid el día de los difuntos de 1836; Espronceda en “El estudiante de Salamanca” observa una comitiva fúnebre en la que el cadáver es él mismo; Zorrilla interroga a la calavera como símbolo de la muerte en una de sus poesías más conocidas».<sup>350</sup>

Adquirida esta certidumbre la muerte es concebida, dionisiacamente como un acto supremo de creación. Belleza, sensualidad, arte.... Florecen, entonces, a su sombra. Asumido el conocimiento de la nueva perspectiva, la visión de la muerte se invierte; concebida antes como el vacío que acecha a la vida, ahora lo es como reafirmación de la esencia de la vida ante el vacío de la existencia. La angustia del ser para la muerte se transforma en el ambiguo gozo del morir para ser. (Ariès, P., *La muerte en occidente*, 2007: 446).

---

<sup>349</sup> Schenk, H.G., *El espíritu de los románticos europeos*, 1983:102

<sup>350</sup> González, B.T., *Amor y muerte en el romanticismo*, 2002:14

La actitud ante la muerte del héroe romántico será romántica, a diferencia de la familiar o la política, también presentes en la época romántica: «la muerte romántica (poética y artística): la escenografía nocturna, funeraria y de paisajes nevados con montañas escarpadas es quizá uno de los putos más tópicos del mundo del romanticismo, enlazando con una de las tendencias más distintivas en lo espiritual: subjetivismo, pesimismo, duda, rebelión del individuo; supremacía de la pasión, la fantasía y el sentimiento sobre la razón; satanismo, etc». <sup>351</sup>

A Partir del siglo XVIII, el hombre de las sociedades occidentales tiende a dar un sentido nuevo a la muerte. La exalta, la dramatiza, pretende que sea impresionante y acaparadora. Pero al mismo tiempo no está ya tan preocupado por su propia muerte, y la muerte romántica, retórica, es ante todo *la muerte del otro*; el otro cuyo lamento y recuerdo inspiran en los siglos XIX y XX el nuevo culto de las tumbas y los cementerios. (Ariès, P., *La muerte en occidente*, 2007:444).

EL héroe romántico convierte a la muerte en la «muerte del otro»; la nostalgia, la concepción de lo efímero en el amor, causaran en él esa dramatización y exaltación a la que se refiere Philippe Ariès en el párrafo citado anteriormente.

La nostalgia también derivará en el interés por preservar la identidad de la «muerte del otro», sea través de la mención en alguna obra o bien, con el uso de inscripciones sencillas e las lápidas: «En el silgo XVIII, las placas con una inscripción sencilla se vuelven cada vez más numerosas; al menos en las ciudad, donde los artesanos -esa clase media de la época- les interesaba a su vez salir del anonimato y conservar la identidad después de la muerte [...] Lo que importaba era la evocación de la identidad del difunto y no el reconocimiento del lugar exacto donde estaba depositado el cuerpo». <sup>352</sup>

El héroe romántico es complaciente en su actitud ante la muerte, la absorbe con actitud melancólica y sencillez: «¿Qué muerte precisamente? La del encuentro

---

<sup>351</sup> Ídem:17

<sup>352</sup> Ariès,P., *La muerte en occidente*, 2007: 50-51

de los amantes en la muerte, la de un más allá redefinido como un homelike, la que, lejos de ponerle término, eterniza al amor, la que es unión y no separación, donde el sujeto, bajo el influjo del sentimiento hacia el otro, manifiesta una radical intolerancia ante su muerte, la que esconde la muerte al realizarse, pero sobre todo dándole la parte... más bella».<sup>353</sup>

La muerte para el héroe romántico es una ruptura; rompe con el amor y la belleza de la vida, pero no lo hace definitivamente: cree y abraza la idea de un reencuentro con aquello que amó y lo hizo feliz.

Si se comporta rebelde ante la muerte no es para retarla si no para dramatizar su pena y desasosiego, para declararse al margen de una sociedad que no lo comprende: «La muerte, el acabamiento de un hombre cualquiera, da de rechazo en la psicología hipersensible del romántico y le afecta íntegramente. El gran espectáculo queda reducido a un escenario y a un cuadro: la muerte sensible, la víctima ahí, como un anuncio».<sup>354</sup>

El escenario es sensible y dramático, por ello «la melancolía y el pesimismo de la vida comportan en muchísimas ocasiones la duda y la zozobra de la muerte y sobre todo del más allá de la muerte».<sup>355</sup>

El resignarse a la muerte, el silencio, sería aceptar la derrota sin condiciones, pero en el alma paradójica del romántico chocan dos direcciones aparentemente contrarias: de un lado, el dolor de la vida y el deseo de exterminio; de otro, el terror, la duda. En cualquiera de los dos sentidos, por simpatía o repulsión la familiaridad con la muerte es un hecho palpable. (Rivera, J.A., *El concepto de la muerte en la poesía romántica española*, 1959:211).

El héroe romántico es paradójico, después de todo vive sobre «arenas movedizas»; la actitud ante la muerte exagera ésta condición, la acepta con

---

<sup>353</sup> Allouch, J., *Erótica del duelo en tiempos de la muerte a secas*, 2006: 56

<sup>354</sup> Rivera, J.A., *El concepto de la muerte en la poesía romántica española*, 1959:95

<sup>355</sup> Ídem:2011

silencio al tiempo que también arremete contra ella: «La muerte se percibe como tránsito individual, como el paso ineludible. “Es una contradicción singular bien inherente al alma romántica: querer afirmar una y libre la individualidad, elevándola hasta su trono y al mismo tiempo, cuando no se la destruye intencionadamente, la divinidad humana queda limitando con su nada”». <sup>356</sup>

El héroe romántico es consciente de que la muerte supone fugacidad y que le provee del «sentido efímero de la vida» que encuentra con frecuencia en el amor y en la gloria; su propia suerte es cambiante, pasa de vivir por amor a morir por amor, de tener a no tener la musa al alcance. La consciencia de ésta muerte que lo lleva a su obra y la dramatiza «se hincha de tal manera esta concepción que llega a provocar una proliferación abrumadora»<sup>357</sup> al tiempo que «quieren sentirse sus favoritos y no dudan en acariciarla en sus versos y en suspirar por su presencia»<sup>358</sup>

El romántico sabe que el hombre pasa, que es un viajero irremisible. A pesar de todo le duele la vida, se aferra a ella y sufre cuando ve ejemplificado que la realidad escribe siempre con las mismas letras. Ese fluir del mundo le afecta vitalmente y su pena se redobra ante el tránsito completo de uno de esos corpúsculos, que se adelantan algo en el gran movimiento continuo de la naturaleza. Quizá la literatura no ha recogido más que remedos de esa actitud dolorida: nacimiento, vida, muerte. La visión fugaz de lo que hace un momento ha vivido y ahora no llega a hacer mella en su espíritu y a obsesionarle tenazmente. Ya no se trata del drama universal, sino de un retazo definido de esa gran verdad que se le presenta ante los ojos como una visión perfectamente diáfana. Frente al hombre-figura, inmóvil, de aristas secas y límites concisos, el hombre que discurre. La muerte en el poeta romántico, señala la frontera de ese tránsito.” (Rivera, J.A., El concepto de la muerte en la poesía romántica española, 1959:96).

---

<sup>356</sup> Ídem:96

<sup>357</sup> Ídem:227

<sup>358</sup> Ídem:237

## Las máscaras: el creador atormentado

El héroe melancólico morirá para dar vida al amor.<sup>359</sup> «Para amortiguar la angustia de un mundo que dista tanto de lo soñado, los románticos se enajenan del todo y cifran su vida en seres de razón. Por eso, cuando los poetas cantan al afecto amoroso, el futuro siempre aparece nimbado de seguridad y firmeza. En medio del tráfago vital el poeta se fabrica un panorama a su gusto. En tal paisaje el amor va a ser eterno, la pasión duradera. Esa ceguera poética desemboca en todas las fórmulas de promesas y juramentos de fidelidad».<sup>360</sup>

La imaginación será la razón del héroe romántico; será un ser de fantasías y sueños y cultivará las emociones, sean trágicas o exultantes, favorecedoras o negativas a su existencia y felicidad.

Es un héroe sincero, no teme expresar en su poesía su realidad, concebida siempre como la verdad más importante: «Esto es lo que queríamos señalar como característica del alma romántica: capacidad de recepción poética -casi "hipersensibilidad"- por una parte; y por otra, tendencia a dejar la impronta personal, en detrimento de la transmisión directa de esos contenidos».<sup>361</sup>

Su «hipersensibilidad» como herramienta de descubrimiento: el héroe romántico arriesga la vida y el cuerpo y en ese límite descubre al amor y la muerte. El amor y la muerte serán un espejo donde el héroe romántico se descubrirá a sí mismo en tanto le impulsa, por medio del dolor y la felicidad que le causan, a una imaginación sin precedentes, una imaginación que lo hará al tiempo libre y marginal.

Una de las máscaras del héroe romántico es la del «genio atormentado»: «es en el Romanticismo cuando se forjan conceptos tales como el del genio creador; que aporta una nueva visión del mundo, o el de ser incomprendido por una

---

<sup>359</sup> Ídem:63

<sup>360</sup> Ídem:78

<sup>361</sup> Ídem:95



sociedad vulgar, o el del artista predestinado que ejerce vocacionalmente su actividad»<sup>362</sup>

Durante el siglo XIX aparece una nueva concepción del artista, más próxima a como la entendemos hoy, caracterizada por el individuo exacerbado y la consciencia de la originalidad de su obra. Los términos genio e inspiración que se pueden rastrear desde muy antiguo - adquieren ahora un nuevo valor, que no es posible separar de un trasfondo religioso o místico. Estas dos ideas también llevan aparejadas la imposibilidad, por parte del artista, de poder conciliar su arte con la vida en sociedad, de adaptar su inspiración y su genio al mundo del presente, distanciándole del resto de los hombres. Por ello sería un ser incomprendido, enajenado, condenado a la soledad y al destierro. (González, B.T., *Amor y muerte en el romanticismo*, 2002:54-55).

El uso del dolor y la tristeza como generadora de creación impulsa al héroe en un torbellino donde la genialidad le da sentido a su tormento o el tormento a su genialidad: «La incapacidad de realizar en el mundo del presente la obra artística lleva, la mayoría de las veces, aparejado un terrible sufrimiento y en último término la enfermedad. Esta se convierte en uno de los temas preferidos del Romanticismo, ineludiblemente asociada a la obra de arte, ya sea como enfermedad organica, (la tuberculosis fue considerada como la epidemia de la época) o neurótica (suicidio, locura)».<sup>363</sup>

Se es genio y por ello se sufre o bien se sufre y por ello es genio. Al considerar el héroe romántico que no todas las almas están hechas para el amor ideal y para el sufrimiento causante de ese amor ideal, ensalza la idea jerárquica de la genialidad en tanto privilegio de algunos pocos. El héroe romántico desafía al mundo al confiar en sí mismo.

La angustia del vacío, sentida con tal intensidad por muchos románticos, pudo evocar, y de hecho evocó en sus almas una gran variedad de respuestas. En algunos casos, como hemos visto, su

---

<sup>362</sup> González, B.T., *Amor y muerte en el romanticismo*, 2002:115

<sup>363</sup> Ídem:54

reacción fue de desaliento, o completa desesperación y, por consiguiente, el anhelo más o menos consciente de extinción. Otros reaccionaron de manera más vigorosa. Fueron movidos a rebelarse contra su Creador, a quien veían cruelmente indiferente hacia sus propios sufrimientos y los de sus congéneres. Pero durante todo el tiempo, no pudieron dejar la búsqueda de algo, casi de cualquier cosa, que pudiese llenar el gran vacío espiritual y satisfacer su sed de una base metafísica. (H.G., Schenk, *El espíritu de los románticos europeos*, 1983:102).

El héroe melancólico deambula entre ser incomprendido y ser desafiante, deambula entre escepticismo y el anhelo. Si deambula es porque su deseo de encontrar, respuesta divina o paz existencial, no cesa en ninguno de los polos en los que se ubique. Nikolau Leanu representaba bien esta condición del héroe romántico: «El gran historiador italiano de la literatura, Arturo Farinelli, describió a Lenau como “un poeta melancólico, antes que pesimista, un poeta de transitoriedad y duda, no de futilidad y desesperación”. Farinelli también ha dicho: “A pesar de sus opiniones escépticas, experimentó en repetidas ocasiones puntos luminosos en su vida, desde los que pudo levantar la mirada».<sup>364</sup>

El hombre romántico alimenta un espíritu de rebeldía que le lleva a las más arriesgadas empresas políticas (la Revolución como idea permanente) o personales: contra el convencionalismo amoroso, la pasión y la vehemencia, contra el orden y la seguridad, el amor al riesgo y a la aventura descabellada. Todo ello se concreta en el entusiasmo con que, tanto en Pintura como en Literatura, se cultivan motivos como la tormenta, el paisaje nocturno, el cementerio, el rapto amoroso, el suicidio, la locura, el sueño. (González, B.T., *Amor y muerte en el romanticismo*, 2002:14).

El héroe romántico, con la máscara de rebelde, se coloca él mismo en el destierro y la soledad; su rebeldía trae consigo la sensación de ser incomprendido. La tormenta es una de las imágenes ideales de su ser interior y

---

<sup>364</sup> Schenk, H.G., *El espíritu de los románticos europeos*, 1983:102

por ello recurre a ella. El héroe romántico no sólo es un atormentado para sí mismo, también lo es para quienes se encuentran con él. De éste encuentro surgirá otra máscara, el «amante fatal»:

[...] asistimos al tema del amante fatal y cruel, influido por la fascinación siniestra que ejerce el héroe byroniano. Byron en su *Corsario* y su *Infiel*, perfeccionó el tipo de rebelde que aparecía ya en el banido de Schiller. La acción de estos hombres fatales genera el binomio amor- destrucción, son destructivos y autodestructivos por naturaleza; siembran a su alrededor la maldición que pesa sobre su destino y sobre el de la incauta que tiene la desgracia de encontrarse con su camino. Este hombre fatal, con resonancias del bandido noble, suele ser también un artista, músico o pintor- pálido y melancólico, amante de la soledad y los cementerios, nacido bajo una estrella infausta que, según Prazz, es pariente cercano de los vampiros románticos. Son de origen misterioso, generalmente de sangre noble, de rostro pálido, aspecto melancólico, ojos intensos, con huellas de pasiones prohibidas y sospechosos de una horrible culpa. (González, B.T., *Amor y muerte en el romanticismo*, 2002:52-53).

Edena O'Brien, en la biografía que escribe de Byron, menciona: «En su diario Byron había escrito que, si se perdía, el corazón le mostraría el camino. La mayor muesca de su complejo y atormentado corazón era Allegra, a quien, aunque llamaba su «hija natural», trataba con despreciable crueldad. La niña era el peón en que castigar a la «cabeza loca» y, más tarde, «maldita zorra» de Claire Clairmont, que lo había acosado y luego se había quedado embarazada».<sup>365</sup> Byron es él mismo el amante fatal y cruel es, como héroe romántico, su misma obra poética.

La «sensibilidad romántica» del héroe romántico lo inclina a padecer enfermedades, orgánicas y psíquicas, lo lleva a disfrazarse de «loco», de «hombre destructivo» e incomprendido, enajenado del mundo tanto que «parecen volverse condiciones ineludibles a la propia personalidad del

---

<sup>365</sup> O'Brien, E., *Byron enamorado*, 2009:174

artista».<sup>366</sup> El héroe también anhela ir más allá de los límites, anhela el viaje y la deriva:

Una de las características del alma romántica es el “anhelo de infinito”, que rechaza el presente, la realidad, los hechos para romper límites y barreras y extenderse indefinidamente hacia el pasado o el futuro, en una persecución infinita de un “más allá”. Este librarse del espacio real, siempre tiene como consecuencia un anhelo de lejanía, de búsqueda del ideal inalcanzable: nostalgia, melancolía y soledad son indispensables para las grandes pasiones. La atracción puede ser focalizadas hacia fuera (en el tiempo o en el espacio) pero también hacia dentro (el hogar, la patria). (González, B.T., *Amor y muerte en el romanticismo*, 2002:57).

Otra de las máscaras del héroe romántico es la del «naufrago»: «El héroe que se ha aventurado hacia la totalidad recibe de ésta el desasosiego de lo inaprensible, el infinito. El hombre se convierte en náufrago de su mismo anhelo».<sup>367</sup>

Náufrago también, por la importancia del mar como uso predilecto para la metáfora de lo que consideraba era la vida y por la idea de la deriva: «Le tema del naufrago tiene relación con la idea del escenario marino como mundo desconocido, que hace presentir una visión terrorífica de las cosas, descubriéndonos el horror de la naturaleza misma y el misterio de la fusión del hombre con ésta, más allá de la muerte, en soledad frente a la eternidad. El naufrago casi siempre representa el final del viaje, la destrucción total, la fuerza implacable de la naturaleza que puede incluso con los sentimientos, con el amor. Nada sobrevive a este mundo exterminado en el que solo apreciamos la muerte silenciosa».<sup>368</sup>

De ésta forma, en éste lanzarse a la deriva, el héroe romántico es en sí mismo conocimiento y misterio; la naturaleza es para él mágica y llena de vida, su

---

<sup>366</sup> González, B.T., *Amor y muerte en el romanticismo*, 2002:54

<sup>367</sup> Argullol, R., *El héroe y el único*, 2008: 215

<sup>368</sup> González, B.T., *Amor y muerte en el romanticismo*, 2002:59

pretensión jamás será la de dominarla sino la de una comunión sin límites. Con esta comunión pretende elevarse espiritualmente aún más y unir también la poesía y la ciencia. Desea darle a la naturaleza un corazón humano y al hombre un alma natural.

Sufre la imagen de un destino que le desgarran en tanto proyecto que coquetea en la imposibilidad y lo realizable: «Lo romántico implica un estado especialísimo del espíritu por el que el hombre, extrayendo energía creadora de su desencanto y su desolación, busca, a través de la imaginación y del sueño, el camino de la plenitud y de lo ilimitado».<sup>369</sup>

Las contradicciones del héroe romántico son internas; dentro de él se forja la fugacidad del tiempo en el instante desmesurado y la certidumbre de la pérdida en el acto de amor.

En Holderlin, héroe romántico, la pasión diviniza al hombre al tiempo que el dolor causado por ésta misma pasión le evoca su infranqueable condición de mortal, el Todo evoca a la Nada: la concordia a la discordia, el amor a la muerte.<sup>370</sup>

La correspondencia de los opuestos, reflejados en sus máximas en el amor y la muerte, es un pensamiento fundamental para comprender al héroe romántico.

Basta un fragmento de una de las cartas de Holderlin para apreciar la poética de los opuestos: «Por lo demás, podría gritar de júbilo debido a una nueva verdad, una visión mejor de lo que se encuentra por encima de nosotros y a nuestro alrededor, pero ahora temo que al final me ocurra lo que al antiguo Tántalo, que estuvo más cerca de los dioses de lo que podía soportar».<sup>371</sup>

Novalis, otro héroe romántico, disfrazado con la máscara de viajero, construye su obra en relación a su viaje, complejo y misterioso, hacia la muerte. El viaje

---

<sup>369</sup> Argullol, R., *El héroe y el único*, 2008:54

<sup>370</sup> Ídem:110

<sup>371</sup> Eguizábal, J.I., *Holderlin no estaba loco*, 2013: 105

como único medio para reencontrar a su Dama:<sup>372</sup> une en su mundo amor y muerte, sensualidad y destrucción. La muerte es compañera y mensajera de la vida y Novalis es un mendigo errante.<sup>373</sup>

Por soñador que pueda ser el héroe romántico, en cada momento sustraer de sí su infatigable insatisfacción desde el seno de la realidad de su época. Es un nómada obsesionado en un viaje a sí mismo:

El artista romántico se halla así siempre identificado con la silueta viajera del perpetuo nómada incansablemente lanzado a un camino de búsqueda y de huida. Finalmente, en el suicida se plasma el más elevado acto de voluntad y reafirmación trágica en el sacrificio y la autoaniquilación. (Argullol, R., El héroe y el único, 2008: 397)

El sueño romántico causa ambrosía y es veneno. Keats, héroe romántico, configura como estructura la pasión, haciéndola un momento de poder del ser frente a su no ser; es la doble pasión como poder y dolor.

En el héroe romántico surge la melancolía en relación al anhelo ontológico de una pérdida, es el rastro doloroso de su pasión. Para Keats, el instante anterior a la posesión es más importante que la posesión misma, la posesión nunca sucede, es una ilusión, un espejismo doloroso, es desposesión, placer y dolor:<sup>374</sup> «Keats no está destinado a ningún hipotético triunfo sino a autodestruirse a causa de su propia incorruptibilidad. Es un superhombre que proclama, en sí mismo, la imposibilidad de los superhombres».<sup>375</sup>

El héroe lucha una contienda de victoria imposible. Dolor y voluntad, percepción trágica y resistencia heroica, se hallan enfrentados en un agotador duelo.<sup>376</sup> La insatisfacción del héroe romántico es una de sus máscaras recurrentes; ese esfuerzo derrotado, esa travesía frustrada.

---

<sup>372</sup> Ídem:111

<sup>373</sup> Ídem:111

<sup>374</sup> Ídem:161

<sup>375</sup> Ídem:174

<sup>376</sup> Ídem:172

El héroe romántico, como poeta errante «en una época enemiga, traza una frontera entre su actitud titánica y la capitulación de los hijos de aquella».<sup>377</sup>

El héroe romántico no se debate con la época -su debate con la época es colateral-, se debate consigo mismo y en sí mismo, las «arenas movedizas» en las que se erige están entre la frontera de lo íntimo y lo externo, en lo subjetivo y lo cósmico: es un pesimismo ontológico y no histórico. Desde estas ideas hay que leer a Leopardi, otro héroe romántico:

Leopardi, en cambio, no rechaza sino que asume el infierno de la vida y en su fuego doloroso busca forjar el hierro de su identidad. No concibe una instancia espiritual más allá del velo de maya y por tanto rechaza la negación vital que el Wille schopenhauriano ejerce sobre lo sensitivo-cognoscitivo. Epicúreo y trágico, eleva la acción vital, como alternativa de dolor y placer como anhelo y belleza y destrucción, hasta cotas tan altas que la misma muerte en su acto más supremo. Leopardi sabe al hombre esclavo pero lo concibe libre. (Argullo, R., *El héroe y el único*, 2008: 241)

Que no discuta con la época no supone que la época este en sintonía con el héroe romántico, todo lo contrario; la razón científica, en auge, concebía al conocimiento como poder mientras que el héroe la concebía como sabiduría: «si para Hölderlin el hombre moderno, infernalmente poseído por el ansia del conocimiento-poder se halla incesantemente reproduciendo su propia miseria y ensanchando el abismo que lo separa de “las cosas divinas”, para Leopardi hay una relación inversa entre el conocimiento-poder y la serenidad trágico-heroica del hombre. La razón científica promueve la angustia, y el hombre moderno, postrenacentista, se halla dominado por la angustia de la razón. Un círculo destructor le atenaza, y a medida que busca aumentar, por todos los medios, el poder de su conocimiento, en mayor medida recibe toda la desolación de su

---

<sup>377</sup> Ídem:185

imperceptible papel en el Cosmos».<sup>378</sup> El héroe es un trágico-heroico y el hombre de la época un trágico-absurdo:

El romántico, aunque deba hacerlo a ciegas, no deja de devolver todos los golpes que le asestan a la imperfectabilidad y la limitación. En su idea del arte como fruto de pasión se vitaliza la alternancia del placer y de la muerte del infinito y del desierto. Bajo el peso de su desmesura dionisiaca y de su espada titánica se quiebra la acechante niebla del absurdo. El romántico ha levantado el velo de Isis, ha vislumbrado este absurdo y ha sido tentado por la náusea a obrar, invitado a la dejadez y a la inmovilidad. Pero a todo ello ha hecho frente con un ejercicio supremo de la voluntad y de la imaginación; y en su audacia poética, lo mismo ha emprendido el ascenso a los territorios míticos de la luz que el descenso a los infiernos oníricos de la sombra. (Argullol, R., El héroe y el único, 2008: 388)

El amor y la muerte son los espejos del héroe romántico, exalta el triunfo de su identidad y su conocimiento de la belleza, «el sentimiento de fugacidad no le mueve ni a la renuncia ni al miedo; antes al contrario le conduce a la acción y al enfrentamiento. Frente a la obra de la muerte, arriesgando aumentar su dolor con el conocimiento de la verdad, el héroe lleva a sus últimas consecuencias el «conócete a ti mismo»». <sup>379</sup>

El «amor platónico» será como la peste para el romántico, rehuir del placer es desconocer el dolor y el dolor sirve para conocerse a sí mismo, el «amor platónico» es por tanto una manera de no conocerse: la muerte nunca será del todo una acción desesperada sino meditada, será un viaje más que lo convertirá en dueño de sí: la razón romántica una razón trágica.<sup>380</sup> La solución de la tragedia está en su actitud.

La actitud reúne en una unidad estética al hombre abandonado al azar y destruido por las violencias divinas. El ser que debe morir resplandece

---

<sup>378</sup> Ídem:360

<sup>379</sup> Ídem:394

<sup>380</sup> Ídem:445



al menos antes de desaparecer, y este resplandor crea su justificación. Es un punto fijo, el único que se puede oponer al rostro en los sucesivo petrificado del Dios del odio. El hombre en rebeldía, inmóvil, sostiene sin flaquear la mirada de Dios. (Camus, A., *El hombre rebelde*, :80)

El final del héroe romántico está en Baudelaire, el teórico más profundo del dandismo. Según Albert Camus: «el dandismo es una forma degradada de la ascesis. El dandi crea su propia unidad por medios estéticos. Pero es una estética de la singularidad y de la negación. «vivir y morir delante de un espejo», tal era, según Baudelarie, la divisa del Dandi. Es una divisa coherente, en efecto. El dandi es por función un oponente. Sólo se mantiene en el reto. Hasta entonces, la criatura recibía su coherencia del creador. A partir del momento en que consagra su ruptura con él, a la sensibilidad dispersa. Es preciso, pues, que recobre el dominio de sí misma. El dandi se concentra, se forja en una unidad, por la fuerza misma del rechazo».<sup>381</sup>

El dandi, héroe romántico, está obligado a asombrarse siempre -seguirá diciendo Camus-, su singularidad y su perfeccionamiento estarán en el sensacionalismo, con un fino matiz que hacen del dandi un héroe romántico en la modernidad: a falta de poder vivir su vida, la representa hasta la muerte, confesando en esa representación la nostalgia de una moral.

Según Camus, otra diferencia que hace del Dandi un héroe romántico en la modernidad es que el héroe romántico toma partido por sí mismo mientras el dandismo lo hace siempre en relación a Dios: «la ambición del rebelde romántico era hablar con Dios igual a igual. El mal responde entonces al mal, la soberbia a la crueldad. El ideal de Vigny es, por ejemplo, responder al silencio con el silencio».<sup>382</sup>

---

<sup>381</sup> Camus, A., *El hombre rebelde*, :81

<sup>382</sup> Ídem:86

## **El hombre melancólico en la modernidad: Entre el exilio y ese extraño olor a muerte**

El hombre melancólico perderá la fuerza y la potencia que suponía la palabra «melancolía»; rompe con la tradición y será la medicina quien sustituya la palabra «melancolía» por «depresión».

La sustitución no es sólo asunto de etiquetas, configura en ese mínimo cambio todo lo que de monstruoso y bello conllevaba la palabra «melancolía». Su sustituto, la «depresión», hará del hombre melancólico un sujeto enclenque, que no frágil, cómico, que no bufón, pasará de atormentado a simplemente infeliz: «El vocablo melancolía se reserva ahora para designar algunas formas peculiares de la enfermedad, o es relegado sin más al plano literario. Un nuevo hito se marca a finales del XX, gracias a los avances farmacológicos que en pocos años inundan el orbe con la llamada «píldora de la felicidad»». <sup>383</sup>

El mundo del hombre melancólico será el del capitalismo que, según Bartra, no podrá funcionar sin el aura melancólica que rodea «las obsesivas y con frecuencia frustradas búsquedas»: <sup>384</sup> el hombre melancólico está obligado a buscar, desde la idea impuesta de un principio de felicidad que le es ajeno y que le condena a querer, no sólo ser feliz, sino a ubicar y definir esa felicidad fuera de su experiencia.

El hombre melancólico respira las secuelas de ese «extraño olor a muerte que emana de la modernidad» <sup>385</sup>: si la felicidad tiene cuerpo concreto y lugar localizable, la muerte, sin extinguirse del todo, queda por la sospecha y a veces insoportable frustración del hombre melancólico, en tan sólo un «extraño olor»; cada tanto recupera el hombre melancólico a causa de ese olor la complejidad de su padecimiento, el «abismo profundo que separa lo real, siempre frágil,

---

<sup>383</sup> Quevedo, A., *Melancolía y tedio*, 2011:183

<sup>384</sup> Bartra, R., *El duelo de los ángeles, Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, 2004:106

<sup>385</sup> Ídem:14

mezquino y decepcionante, con lo ideal»<sup>386</sup>, como escribiría Amalia Quevedo con respecto a Pessoa.

Pero pronto, en la mayoría de los casos, es puesto nuevamente bajo la mirada de la depresión y la infelicidad:

¿Qué es la infelicidad? Es una palabra vaga. Podemos definirla como la incomodidad mental o física, o podemos usar el término dolor mental. Partiendo de esta definición, podríamos atribuir la enfermedad tanto a fuerzas externas como a fuerzas internas. Entre las primeras podríamos incluir la frustración, la amenaza, el insulto y la privación de comida y abrigo o de una decepción amorosa. (Ostow, M., *La depresión: psicología de la melancolía*, 1980: 12-13)

Despojar al hombre melancólico del saber de su enfermedad, convierte al hombre melancólico en un ser insensible, insensible en tanto su malestar no dice nada de sí mismo ni del mundo, no proyecta sentido alguno, sólo reproduce respuestas establecidas.

Citando a Bartra, en un ensayo sobre Kant y su filosofía, podríamos decir que al hombre melancólico y su «insensibilidad ante las pasiones sin duda [lo] protege contra la sinrazón, pero lo hace mediante la estupidez: claro que los estúpidos son vistos por el común de la gente como sabios. Por otro lado, la locura bufonesca reposa sobre dos pasiones: orgullo y avaricia. Estas pasiones pueden ser tan potentes que convierten a los afectados en seres muy tontos, tanto que llegan a creer que ya poseen aquello que desean con gran fuerza».<sup>387</sup>

Que el hombre melancólico crea que puede poseer, y que posee aquello que ha deseado, como la felicidad misma, es el truco de su mundo capitalista. Ese truco es la jaula del hombre melancólico, encerrado en el bucle de alcanzar y perder,

---

<sup>386</sup> Quevedo, A., *Melancolía y Tédio*, 2011:204

<sup>387</sup> Bartra, R., *El duelo de los ángeles, Locura sublime, tédio y melancolía en el pensamiento moderno*, 2004:25

de perder y alcanzar; su propia jaula, de la que emana ese extraño olor a muerte, irónicamente, será también un lugar extraño, blindado de cualquier intento de conocimiento y aprendizaje.

Atrás queda la melancolía como «sensación noble y suave» que Bartra cita de Kant, atrás el «horror que siente un alma encarcelada cuando, repleta de grandes propósitos, percibe los peligros que ha de superar, y fija la mirada en la difícil, pero gran victoria de la superación de sí misma»,<sup>388</sup> en su lugar, una jaula de grises barrotes: «La jaula de hierro, en Buyan, es una metáfora de la melancolía. Cuando el peregrino le pregunta al hombre encerrado en la jaula de hierro por las causas de su desgracia, este le contesta: fui alguna vez un profesor honrado y próspero, tanto ante mis ojos como frente a la mirada de los demás... ahora soy un hombre en desesperación, tan encerrado en ella como en esta jaula de hierro. No puedo salir. ¡Oh, ahora no puedo!». <sup>389</sup>

El hombre melancólico es un hombre desesperado que no siente desesperación, o bien, que la calma ante la mínima sospecha de aparición, confía su malestar y su optimismo a la variedad de caminos y recetas, confía su desencanto, no al producto, sino al destino:

Es imposible, piensa Weber, encontrar una manera racional de escoger entre los diversos ideales, entre los distintos sistemas, entre los dioses que se pelean entre sí. Sin embargo, como si intuyera que su radical relativismo conduce directamente a una devastadora angustia ante el absurdo de elegir, Weber introduce subrepticamente la vieja tabla de la salvación calvinista: “Sobre estos dioses y su eterna contienda decide el destino, no una “ciencia””. Y el “destino” de nuestro tiempo es nada menos que el abandono del grandioso pathos de la ética cristiana, la desaparición en la vida pública de los “valores últimos y más sublimes” y su retiro a los espacios de la mística ultraterrena o de la fraternidad de las relaciones inmediatas entre los individuos. Es el advenimiento del politeísmo pagano. De esta manera, es el “destino” el que inexorablemente conduce al desencanto, lo cual mitigaría un poco la

---

<sup>388</sup> Ídem:33

<sup>389</sup> Ídem:85

angustia del hombre moderno, que podría así aceptar el carácter superfluo de sus decisiones y elecciones, en la esperanza de que una fuerza que lo rebasa totalmente –el hado de la historia- lo rescate de la jaula de hierro. Bartra, R., *El duelo de los ángeles, Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, 2004:102)

El hombre melancólico ha dejado de elegir; si la elección era la manifestación singular de una experiencia irrepetible y llena de consecuencias, la elección desaparece en el hombre melancólico moderno. Sus decisiones no trascienden más allá de la jaula que le es impuesta y que muchas veces desconoce.

El desconocimiento le supondrá extrañeza: el hombre melancólico tendrá por hogar el exilio. Es Fernando Broncano<sup>390</sup> quien, en la reflexión sobre la época y la melancolía, creará la figura del Ciborg: «Son, fueron, somos lo que llamaré seres ciborgs, seres hechos de materiales orgánicos y productos técnicos como el barro, el fuego».<sup>391</sup>

A partir de la figura del ciborg y a partir de que «los humanos somos seres hechos de prótesis» y que «toda prótesis molesta», una concepción novedosa del exilio; el cuerpo del hombre melancólico, del ciborg, es un cuerpo extraño, es una molestia que obliga a la adaptación, a la continua adaptación, continuamente extraño: «Las prótesis desclasan, desclasifican, transforman: desarraigados y exiliados a nuevas fronteras del ser».<sup>392</sup>

Las prótesis son una suerte de exilio: las patrias, las infancias y aquellos otros lugares del que los humanos son expulsados son construcciones donde la raíces crecen en un suelo de hábitos, un trasfondo efervescente de creaciones y cambios impulsados por las diversas prótesis no que nos habitan o habitamos y que nos empujan fuera de los orígenes. Todos los exilios se viven como expulsión, como malestar y como nostalgia de lo ido sin que quepa la esperanza de recobrar el lugar perdido, como cuando volvemos al pueblo y tras los saludos y los

---

<sup>390</sup> (Broncano, 2009)

<sup>391</sup> Broncano, F., *La melancolía del ciborg*, 2009:20-21

<sup>392</sup> Ídem:21

parabienes notamos el cambio irreversible de un sitio que ya no es el nuestro. (Broncano, F., La melancolía del Ciborg, 2009:23)

El hombre melancólico, desbordado de posibilidades para curar su infelicidad, padece melancolía precisamente por ese desborde que le presupone, no un ser incompleto, sino un ser descuidado e incapaz de ser dueño de aquello que supuestamente lo hará feliz.

El ciborg, viviendo en el exilio, desterrado, sufrirá de melancolía: «Por ello, los ciborg sufren de melancolía: una melancolía que no es una enfermedad del alma, sino fruto del desarraigo. Los ciborg tienen una nostalgia de un mundo al que no pueden volver. Su desarraigo es tan completo que la nostalgia se transfigura en distancia y en identidad desarraigada, en desarraigo de la identidad. Su existencia protésica les hace saber de su extrañeza en el mundo y esa extrañeza es el origen de la melancolía».<sup>393</sup>

## **El amor reiterado**

Para el héroe moderno, el amor vuelve a relacionarse con la «ceguera», vuelve el rasgo de otras épocas donde la ceguera en cupido era un signo emblemático. Sin embargo, la actitud moderna ante el amor se distingue, no en la novedad de un cupido ciego, sino en la novedad de la actitud ante la «ceguera» por amor; el héroe moderno instaaura una actitud ante la «ceguera» del amor que hace transformar a éste último.

La razón -que el amor entorpece- no contiene los matices de ideal y su ausencia es vista como el resultado -romántico- del enamoramiento; estar ciego por amor es más admirado que la misma razón.

La evolución que tiene lugar en la representación iconográfica del amor, evolución cuyo punto de llegada en la Edad Moderna es la figura de un

---

<sup>393</sup> Ídem:24

niño desnudo y ciego, provisto de arco y aljaba, se refleja en un análogo “movimiento” en el plano cultural y propiamente filosófico. Poco a poco, la visión platónica del amor, entendido como fuerza capaz de arrancarnos de los límites de la pura sensorialidad para elevarnos a las alturas de un mundo inteligible superior, es acompañada, y a menudo sustituida, por una concepción en muchos aspectos opuesta, según la cual, identificándose con la imagen de Cupido, también el amor ciega, en el sentido concreto de embotar las capacidades intelectuales de los amantes. De esta manera entre amor y conocimiento se instituye una relación de mutua incompatibilidad, según un esquema que, en ocasiones vulgarizado, llegará a ser dominante en la opinión común: enamorarse equivale a “volverse loco”, a perder la razón, a volverse incapaz de discernir y argumentar. (Curi, U., *Mitos del amor, filosofía del eros*, 2010:18)

Que la «ceguera» resulte deseable e incluso sea la respuesta a la falta de razón, no exime al amor moderno, ciego nuevamente, de sus efectos. Es el otro el que detenta en el héroe enamorado la ceguera o es el héroe, recordándose en tiempos no enamorados, quien se compara y se sabe «ciego».

La comparación de éste señalamiento por parte del otro se hace posible en tanto la «razón» tiene también otro vuelco novedoso; la razón que se pierde se vacía en un concepto moderno: lo objetivo. El héroe moderno, enamorado, deja de ser objetivo. En la falta de objetividad se lee falta de razón.

El amor moderno extravía al héroe, lo hace extraño a sí mismo: «la alienación consiste en el sentimiento de estar ausentes de nosotros mismos; otros poderes (¿otros fantasmas?) nos desalojan, usurpan nuestro verdadero ser y nos hacen vivir una vida vicaria, ajena. No ser lo que se es, estar fuera de sí, ser otro sin rostro, anónimo, una ausencia; esto es la enajenación».<sup>394</sup>

---

<sup>394</sup> Paz, O., *La llama doble*, 2004:141-142

La idea de enajenación le hace preguntarse, siguiendo a Breton, ¿cómo escoger sino somos ni siquiera dueños de nosotros mismos? La pregunta recae, sin ser del todo asumida, en el tenor de una libertad extraviada; hay otros dueños que, más que determinar lo que uno elige, determinan lo que uno no puede elegir. Marcan los límites.

Si el héroe moderno es capaz de leer o de mostrar -para otros que leen en él- una falta de objetividad por estar enamorado, es a causa también de que la experiencia del amor no resulta en la modernidad una experiencia inaugural.

El amor en la modernidad es un «amor reiterado»; sino es el héroe mismo, siempre habrá otro quien le otorgue conocimiento ante los avatares que el amor implica: «No podemos entender el inicio del amor sin considerar primero que estamos inmersos en el dominio de la materia».<sup>395</sup>

La idea de un «amor reiterado» es una idea nuestra. Siguiendo la larga tradición de títulos aquí tratados, bautizamos al amor moderno como un «amor reiterado». Lo que supone que la experiencia propia será en la modernidad la experiencia del otro: ésta fantasía subyace en las tesis de Bauman.

Podemos suponer (y con fundamento) que en nuestros tiempos crece rápidamente la cantidad de personas que tiende a calificar de amor a más de una de sus experiencias vitales, que no diría que el amor que experimenta en este momento es el último y que prevé que aún la esperan varias experiencias más de la misma clase. Si esa suposición demuestra ser acertada, no hay de qué asombrarse. Después de todo, la definición romántica del amor – “hasta que la muerte nos separe”- está decididamente pasada de moda. (Zygmunt, B., amor líquido, acerca de la fragilidad de los vínculos humanos, 2007:19).

Bauman, siguiendo el guiño de los románticos, dirá que el amor es una experiencia que puede evaluarse y que es opinable siempre por alguien; todos

---

<sup>395</sup> Singer, I., *La naturaleza del amor*, 1992:210



saben de los avatares del amor, es una experiencia que ya no exige estándares altos sino bajos; cualquiera puede enamorarse, cualquiera sabe del amor.

Es importante ver en qué medida el héroe moderno está rodeado de saberes a condición de que sea él mismo quien ostenta una falta de saber; sabe lo que supone el amor sino está enamorado o bien, si lo está y recurre a tiempos pasados. Al caer los estándares del amor, cae la importancia de la experiencia propia y se la relega a una herramienta más dentro de las herramientas que el mundo moderno le provee. El saber del amor se vuelve un aprendizaje, la experiencia se despoja de su singularidad.

Esta súbita abundancia y aparente disponibilidad de “experiencias amorosas” llega a alimentar la convicción de que el amor (enamorarse, ejercer el amor) es una destreza que se puede aprender, y que el dominio de esa materia aumenta con el número de experiencias y la asiduidad del ejercicio. Incluso se puede llegar a creer (y con frecuencia se cree) que la capacidad amorosa crece con la experiencia acumulada, que el próximo amor será una experiencia aún más estimulante que la que se disfruta actualmente, aunque no tan emocionante y fascinante como la que vendrá después de la próxima. (Zygmunt, B., amor líquido, acerca de la fragilidad de los vínculos humanos, 2007:19-20).

Baumant enmarca su «amor líquido» en los límites de una cultura de consumo, donde erigen los productos de uso inmediatos, las soluciones rápidas y las satisfacciones al momento; una cultura donde el esfuerzo pierde sentido si es prolongado, donde las recetas son innegables.

Es en esa cultura donde el amor respira: «La promesa de aprender el arte de amar es la promesa (falsa, engañosa, pero inspiradora del profundo deseo de que resulte verdadera) de lograr “experiencias en el amor” como si se tratara de cualquier otra mercancía. Seduce y atrae con su ostentación de esas características porque supone deseo sin espera, esfuerzo sin sudor y resultado sin esfuerzo».<sup>396</sup>

---

<sup>396</sup> Baumant, Z., *Amor líquido, acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, 2007:22

Otra característica del «amor reiterado» es la ausencia de una Dama que sea para el héroe moderno el eje de toda su vida y todo su drama; si el héroe moderno sufre exageradamente por una Dama de quien su vida depende no sólo su felicidad sino su vida, ésta manifestación, en otros tiempos normales, ahora es exagerada y transitoria.

No existe una Dama para el héroe moderno, existen varias y la variedad es deseable. El héroe moderno sufre por una Dama porque la considere única e insustituible, se le atribuye preso de un amor pasión; el amor pasión como una forma peyorativa que roza casi la enfermedad.

En las últimas décadas los psiquiatras y consejeros de diversas clases han sostenido una y otra vez que a los que se unían en principio un amor romántico les iría seguramente mal en su subsiguiente matrimonio. Aunque la definición del amor romántico varía según el libro, el término suele referirse a una situación en la que se hace caso omiso de las realidades socioeconómicas y de las necesidades cotidianas se convierte a la otra persona en un ídolo, se levantan barreras psicológicas con el objeto de aumentar el deseo por el magnífico amado y, no obstante, él o ella es reverenciado como el único ser destinado a compartir nuestra vida amorosa en esta tierra. (Singer, I., *La naturaleza del amor*, 1992:432).

El héroe moderno no necesita del amor para unirse sexualmente: el amor pierde protagonismo cuando se adjunta la pasión y la metáfora del fuego. El amor ardiente deja paso a un amor más calmo, rutinario y menos extravagante: «Todos sabemos que el amor ardiente que pueden sentir las personas en sus días de galanteo no continuará sin disminución después de vivir juntos durante mucho tiempo, enfrentando las necesidades cotidianas de ganarse la vida, solucionando problemas de los dos, creando a una familia y pasando por varias etapas de maduración personal».<sup>397</sup>

---

<sup>397</sup> Singer, I., *La naturaleza del amor*, 1992:441

Para que exista el amor es una condición necesaria que se confiera valor a la otra persona. Pero el amor apenas puede continuar o prosperar como una interacción mutua a menos que los participantes confieran valor a la relación en sí. Deben querer tenerse amor mutuamente. Deben estar dispuestos a estar, como marco de referencia de sus vidas, la compleja red de valores conferidos y de aprecio mutuo (negativos, así como positivos) que los une. (Singer, I., La naturaleza del amor, 1992:454).

Stendhal, el escritor que reactualizó el amor pasión, siguiendo a los románticos, inauguró la brecha entre amor y matrimonio; haciendo del matrimonio, como lo hicieran los románticos, una unión que no contempla necesariamente al amor; el «amor para toda la vida» que proclama el matrimonio no encaja en el amor moderno donde el héroe tiene más de una experiencia amorosa y donde la Dama única ya no existe más: «La idealización de la pasión romántica de Stendhal lo lleva a concluir que el matrimonio nunca puede compararse con ella. Al igual que Montaigne, alega que, incluso en el mejor de los casos, el matrimonio es un estado en el que el marido y mujer pueden gozar de un bienestar mutuo sin que ello produzca ese fervor que sintieron el uno por el otro durante los primeros días de su intimidad».<sup>398</sup>

Hay defensores también de un amor que se manifiesta como única vía para conocer al prójimo; no se entiende de qué otra forma uno se interesaría en la vida tan detallada del otro si no es por amor. El filósofo Ortega y Gasset defendió una postura distinta a la de Stendhal, incluso se refirió al amor como «amor verdadero» y no vio en el tiempo o la rutina que supone el matrimonio, en el establecimiento de los hábitos, un problema del amor sino su evolución. El amor para Ortega y Gasset, necesita evolucionar.

Pero cuando empiezan a compartir sus vidas (lo cual no le sucede a todos), cuando sus momentos iniciales de entusiasmo ceden su lugar a meses y años de una constante adaptación del uno al otro y de los dos a su ambiente, cuando maduran dentro de su nueva totalidad que es su

---

<sup>398</sup> Ídem:443

existencia como pareja, su amor sobrevive únicamente en la medida en que realizan mutuas apreciaciones realistas. (Singer, I., La naturaleza del amor, 1992:459).

### **La muerte salvaje<sup>399</sup>**

El héroe moderno ha sido partícipe de las tecnologías y evoluciones que lo han destituido del lugar protagónico de su drama, sea ésta épica o trágica, pertenece a otros y a otros también pertenece el guion de su muerte.

Se ha desprendido de la voluntad y el interés para con su propia muerte; la ha expulsado de sí, la ha negado e incluso intentando retrasarla en miras de más tiempo, que no siempre de más vida:

La mayoría de las personas mueren en los hospitales y, por lo tanto, mueren de manera casi tecnológicamente programada. Los distintos protocolos, tan deseables para aquellas personas que quieren asegurarse la ausencia de dolor, y el estar acompañadas de personal preparado hasta el final de sus vidas, muestran, sin embargo, situaciones difíciles de entender por la aparente pérdida de la dignidad de la persona. No resulta fácil diferenciar a un paciente de otro encamado en la misma o en otra habitación por la enorme similitud. Morimos en estado de inconsciencia medicamente inducida, llenos de tubos y sueros, no siempre rodeados de nuestros seres más queridos, perdiendo el entorno natural del propio hogar, las despedidas, con o sin palabras, evitando, de esta manera, que el proceso fluya de manera espontánea como un suceso que ocurre y ocurrirá a todas las familias. (Ruiz, P.P., Ensayo sobre la muerte, el alma, la consciencia y los universos paralelos en los inicios del siglo XXI, 2015:71-72).

La vida no guarda más relación con la muerte, ningún tipo de relación; es un personaje extraño y extravagante, conflictivo e indeseable: «El agonizante no es

---

<sup>399</sup> El título de éste apartado es extraído de Philippe Ariès: en su libro sobre las actitudes ante la muerte, nombra “muerte salvaje” a la actitud ante la muerte en la modernidad.

más que un hombre-objeto que se encamina hacia la disfuncionalidad total y que, de decadencia en decadencia, va hacia el vacío social o, lo que es peor, hacia ese estado último en lo que se convierte en un simple obstáculo, en una carga rechazada, en una contradicción no asumida del proceso de socialización reinante y de los hombres que la encarnan». <sup>400</sup>

Para el hombre de occidente, sometido al principio estrecho del capitalismo mercantil, al administrador de “sociedad” ahorrador, al tecnócrata aseptizado, no hay ni fiesta de la naturaleza pródiga, ni exultación, ni muerte creadora, ni horror, ni cadáver, o más el cadáver ausente ya no está, como dice Bataille, ni siquiera marcado con el signo de la nada. La repugnancia misma está prohibida, reforzando el poder de las prohibiciones.” (Ziegler, J., *Los vivos y la muerte*, 1976: 330).

El héroe moderno, moldeado para rehuir del sufrimiento, teme a la muerte y se aleja en lo posible de ella. Alejándose del dolor le resulta absurda la búsqueda de todo sentido que pueda supuestamente proporcionar la muerte: la convierte en objeto de estudio: «la muerte es un suceso tachado de ambigüedad: natural, trasclásica, como el nacimiento, la sexualidad, el hambre, la sed o la risa; pero también cultura, percibido, vivido bajo una apariencia que debe servir para explicarlo y justificarlo». <sup>401</sup>

Se interesa por la muerte en tanto problema e intenta desmigalar cada uno de sus recovecos, no ya para afrontarla, si no para aliviar así la angustia que la muerte le provoca, desea saber para negarse a saber:

Es el hombre social el que construye pirámides y sepulturas, el que imagina ritos funerarios, el que reflexiona sobre la muerte y el que la lleva así durante su vida, gran herido incurable del tiempo que pasa. Es el hombre social que quiere saber lo más posible, antes de que no se pueda, acerca del acontecimiento cierto que pondrá fin a su existencia. Dicho de otra manera, si la muerte es aprehendida por la inteligencia, no es su propia muerte la que la conciencia conoce. No conoce sino la

<sup>400</sup> Ziegler, J., *Los vivos y la muerte*, 1976:268

<sup>401</sup> Ídem:149

muerte de los demás y, de la suya, la angustia de tener que afrontarla.  
(Ziegler, J., *Los vivos y la muerte*, 1976: 143).

La muerte es la muerte del otro porque es la única que es susceptible de estudio y conocimiento: «la muerte de los demás y la figura teórica de la muerte, incluyendo la mía, que me posee y que me obsesiona durante mi vida, conllevan una dimensión eminentemente práctica. Son objetos de sociología».<sup>402</sup> Es en tanto práctica, que la muerte se hace tolerable, en tanto una función social de diagnóstico se contempla en la vida: «el hombre [...] es incapaz de integrar su muerte en otra globalidad que la de la funcionalidad mercantil».<sup>403</sup>

En la introducción de la recopilación de textos que Jacques Derrida escribió en honor a los amigos que se habían muerto, Anne Brault y Michael Naas escriben: «uno se va siempre antes que otro. [...] Jacques Derrida demuestra que ésa es la ley de la amistad y, por tanto, del duelo. De dos amigos, uno debe irse siempre primero. No hay amistad sin la posibilidad de que uno de los dos amigos muera antes que el otro, tal vez incluso en su presencia o ante sus ojos».<sup>404</sup>

El héroe moderno es práctico y utilitario, su muerte también. Cuando la muerte rompe las barreras de la utilidad, cuando no se deja atrapar como objeto de estudio, se vuelve sombría y agresiva: «La muerte-agresora posee un rostro, una identidad. Es señalada, temida, y su presencia constante, su brusca actualización, son pensadas por nosotros con una inquietud infinita».<sup>405</sup> Así, parafraseando a Ariès, el héroe moderno actúa ante la muerte como si nada hubiera pasado y con ello permitir que todos hagan esa misma negación con el fin de que la vida no sea interrumpida ni un instante por la muerte.<sup>406</sup>

Es el médico el que representa para el héroe moderno ese otro a quien le relega el tema de su propia muerte, es en el conocimiento y el saber del médico donde guarda su propia incertidumbre.

---

<sup>402</sup> Ídem:144

<sup>403</sup> Ídem:333

<sup>404</sup> Derrida, J., *Cada vez única, el fin del mundo*, 2005:21

<sup>405</sup> Ídem:144

<sup>406</sup> Ariès, P., *La muerte en occidente*, 2007:225

La muerte es una cuestión técnica lograda mediante la suspensión de los cuidados: es decir, de manera más o menos declarada, por una decisión del médico y el equipo hospitalario. Además, en la mayoría de los casos, hace mucho tiempo que el moribundo ya ha perdido la consciencia. La muerte fue desintegrada, fragmentada en una serie de pequeñas etapas de las que finalmente no se sabe cuál es la muerte verdadera; aquella en la que se ha perdido la consciencia, o bien aquella en la que se ha perdido el aliento. (Ariès, P., *La muerte en occidente*, 2007: 74)

El médico «como el torero en el ruedo, decide frente al ser herido el instante de matarlo».<sup>407</sup> Aunque con tintes dramático-cómicos, la metáfora de Ziegler no está ausente de cierta realidad moderna: el conocimiento del médico y la tecnología definen en cierto momento el momento de la muerte, lucha y desafía al azar y a la naturaleza, intenta con ansias dominarla: «es el amo de la muerte. Ya no registra la hora del final de una vida, la fija a su elección».<sup>408</sup>

Este protagonismo de una muerte ajena, conlleva también algo crucial y que se ha venido tratando a lo largo de nuestra tesis, el tema de la verdad. Para Aries se trata de «la muerte prohibida». La muerte de antaño, dirá, tan presente y familiar, tiende a ocultarse y desaparecer. Se vuelve vergonzosa y un objeto de censura. El entorno del moribundo tiende a protegerlo y ocultarle la gravedad de su estado, le niegan el saber y la verdad: «La verdad empieza a producir controversias».<sup>409</sup>

[...]la necesidad de la felicidad, el deber moral y la obligación social de contribuir a la felicidad colectiva evitando todo motivo de tristeza o malestar, conservando la apariencia de sentirse siempre feliz, incluso en lo profundo del desamparo. Al mostrar alguna señal de tristeza, se peca contra la felicidad, se la cuestiona, y la sociedad corre entonces el

---

<sup>407</sup> Ziegler, J., *Los vivos y la muerte*, 1976:204

<sup>408</sup> Ídem:204

<sup>409</sup> (Aries, 2007)

riesgo de perder su razón de ser. (Ariès. P., La muerte en occidente, 2007: 78)

Una de las consecuencias de ésta actitud extraña ante la muerte -Philippe Ariès la llamará «muerte salvaje»- es que, en su cercanía, en su irremediable llegada, transforma al héroe mismo, lo dota de otras cualidades a razón de que la muerte no es parte de la vida: al acercarse a eso que no es de la vida, él mismo se transforma, se vuelca a su pesar en una última y definitiva metamorfosis:

[...] la salud es el silencio de los órganos; la enfermedad, su revuelta. Pero el proceso de morir, fase cronológicamente terminal de la existencia del cuerpo y de la conciencia epifenomenal que lo habita, constituye toda una serie de acontecimientos de otro orden. [...] implica un cambio de identidad. El agonizante se vuelve lentamente otro hombre, total y fundamentalmente diferente del hombre que ha sido antes de comenzar el proceso de morir. Su percepción cambia, su conducta social cambia, sus relaciones con la realidad cambian.” (Ziegler, J., *Los vivos y la muerte*, 1976: 265).

Ziegler no es del todo pesimista al relatar la actitud ante la muerte del héroe moderno, confía en que ese final en que el hombre se transforma, trasforme a los que lo rodean, en tanto la muerte, nunca singular, les concierne también: «El hombre separado de los demás hombres no es más que un grito. Ahora bien, la constitución del hombre por el hombre implica la clara consciencia de la necesidad existencial de la muerte de cada uno de los hombres concernidos».<sup>410</sup> Para Jean Allouch, psicoanalista francés, la actitud ante la muerte en la modernidad es la de la «muerte a secas»: <sup>411</sup> el héroe moderno ya no «subjetiviza» la muerte, lo que supone que ante ella es un ser durmiente donde la muerte difícilmente produce efectos de pérdida y donde los rituales le resultan innecesarios; «Una pena demasiado visible no inspira piedad sino repugnancia; es señal del desarreglo mental o mala educación; es mórbido. Incluso en el

---

<sup>410</sup> Ziegler, J., *Los vivos y la muerte*, 1976:328

<sup>411</sup> (Allouch, 2006)



interior del círculo familiar, se vacila en abandonarse al dolor por miedo a impresionar a los niños. No se tiene derecho a llorar salvo que nadie vea ni escuche: el duelo solitario y vergonzoso es el único recurso, somos una especie de masturbación. La comparación es de Gorer.»<sup>412</sup>

Jean Allouch ubica, sin mucha reflexión al respecto, la actitud de «muerte a secas» después de la primera guerra mundial: la «muerte a secas» es, dirá Jean Allouch, una muerte sin compensación, una pérdida a secas.

Evitar -no ya al moribundo sino a la sociedad y al entorno- el malestar y la emoción intensa o insostenible provocados por la agonía y la irrupción de la muerte en medio de la felicidad de la vida, ya que en adelante se considera que la vida siempre es feliz, o al menos debe parecerlo. (Ariès, P., *La muerte en occidente*, 2007:73)

La muerte sin «subjektivar» aleja al héroe moderno de una vida relacionada a la muerte, lo aleja de la «dolencia» en relación con su vida y su muerte, le conducirá a un nuevo pesimismo:

Hoy en día, tarde o temprano, y cada vez más temprano, el adulto experimenta el sentimiento de que ha fracasado, que si vida de adulto no ha concretado ninguna de las promesas de su adolescencia. Este sentimiento se halla en origen del clima de depresión que se extiende en las clases acomodadas de las sociedades industriales. Y era totalmente ajeno a la mentalidad de las sociedades tradicionales. [...] Hoy en día, nosotros no relacionamos nuestro fracaso vital con nuestra mortalidad humana. La certidumbre de la muerte, la fragilidad de nuestra vida son ajenas a nuestro pesimismo existencia. (Ariès, P., *La muerte en occidente*, 2007:46).

Ariès ve en las formas en que el héroe moderno reacciona ante la muerte un cambio notable; no es la muerte propia la que se teme sino la muerte del otro. La idea de la muerte del otro remplazando la muerte propia, es la base de la

---

<sup>412</sup> Ariès, P., *La muerte en occidente*, 2007:75

«muerte a secas» de Jean Allouch; si ya no hay una certidumbre de la muerte propia, sí la hay de la muerte del otro. Se otorga al otro lo que antes sucedía en uno mismo.

En Freud también podemos entrever la idea de una muerte propia inconcebible; cuando descubre el inconsciente psicoanalítico, postula que el hombre es incapaz de reconocer su propia muerte, de representarla en el inconsciente y, ante esa imposibilidad, proyecta en el otro una mortalidad que, más que insoportable, es inexistente: ««muerte» es un concepto abstracto de contenido negativo para el cual no se descubre ningún correlato inconsciente». <sup>413</sup>

En el caso de la muerte, se admite que el aprendizaje se limita a la experiencia de otras personas y es, por lo tanto, una ilusión in extremis. La experiencia de otras personas no puede aprenderse verdaderamente como experiencia; en el producto final del objeto, no es posible separar el *Erlebnis* original de la contribución creativa de las capacidades imaginativas del sujeto. La experiencia ajena sólo puede conocerse como una historia procesada, interpretada según los que los otros vivieron. [...] se trata de un experimento que nunca volveremos a experimentar. (Zygmunt, B., Amor líquido, acerca de la fragilidad de los vínculos humanos, 2007:18).

---

<sup>413</sup> Freud, S., *Los vasallajes del yo*, 2006:58

## Las máscaras: El errante y lo absurdo

Mientras que en el héroe romántico surge un marco trágico-heroico, en el héroe moderno sucede un trágico-absurdo: el héroe, ésta vez, no se siente aludido en el llamado por la vigorosa moral colectiva ni tampoco se siente empujado a realizar grandes objetivos prometeicos. Es el relativismo quien posterga al héroe moderno a una soledad sin dirección, alejado de toda conciliación trágica.<sup>414</sup>

Lyotard, en su postulado de la caída de los metarrelatos, menciona que «En la sociedad y la cultura postmoderna, la cuestión de la legitimación del saber se plantea en otros términos. El gran relato ha perdido su credibilidad, sea cual sea el modo de unificación que se le haya asignado: relato especulativo, relato de emancipación».<sup>415</sup> Se acabó los grandes relatos para el héroe contemporáneo, le suceden la caída de los absolutos, el inicio ilimitado de la relatividad.

El héroe moderno se mueve sin un estandarte como escudo, no goza del destino para poder emprender odiseas: «la creciente relatividad disuelve las siluetas del hombre y del Destino, y establece entre ellos una relación fantasmática».<sup>416</sup> Sin punto de salida ni de llegada, se encuentra varado, extraviado en el relativismo de la época que lo convierte en héroe errante. Su tragedia es la imposibilidad misma de una tragedia.

El héroe moderno, dirá Argullol, «sufre una fragmentación interior, una pérdida de la identidad, una red laberíntica aleja al hombre de sí mismo, le desaconseja la acción y lo rinde a la pasividad».<sup>417</sup>

Una figura representativa del héroe moderno es Antonie Roquetin, personaje principal del libro *La Náusea*, de Jean Paul Sartre<sup>418</sup>. Roquetin escribirá un diario cuyas intenciones finales parecen ser las de comprenderse a sí mismo. Que dicha tarea de escribir un diario represente para Roquetin el titubeo mismo de su

---

<sup>414</sup> Argullol, R., *El héroe y el único*, 2008:381

<sup>415</sup> Lyotard, J.F., *La condición postmoderna*, 2004:73

<sup>416</sup> Ídem:385

<sup>417</sup> Ídem:385

<sup>418</sup> (Sartre, 2011)

vida, lo confiere como representante de ese absurdo propio del héroe moderno. Para Argullol, Roquetin se envuelve en la náusea como «un manto tan miserable como inevitable. Todo heroísmo ha desaparecido, la voluntad ha dejado de ser una potencia insobornablemente dirigida por el hombre».<sup>419</sup>

El héroe moderno, en cuerpo de Roquetin, es un héroe absurdo y anonadado, disgregado, vagando perdido por una ciudad que sin embargo le resulta familiar.

Otro gran héroe moderno se traza en la obra de Kierkegaard, *Diario de un Seductor*, donde su protagonista, Juan, escribe un diario donde relata los intentos por seducir a Cordelia. En el libro, Kierkegaard escribe unas líneas que bien podríamos suscribir para el héroe moderno: «Nada más torturante puedo imaginar que la congoja de una inteligencia intrigante que pierda su hilo conductor y que cuando despierta su conciencia tratando de salir del laberinto, vuelve contra sí mismo toda su penetración cerebral. Todas las numerosas salidas de su cueva de zorro son inútiles para él».<sup>420</sup>

Otro héroe moderno es Meursault, personaje de la notable novela *El extranjero*<sup>421</sup>, de Albert Camus. Meursault es un héroe desencantado, alienado y agobiado de un sin sentido. La novela de Camus nos permite concebir lo que es el absurdo en el drama del héroe moderno: «El extranjero de Camus se sume en un exilio regido por las decisiones inmotivadas, culpable de una culpa tan arbitraria como indefinida. «El absurdo es el pecado sin Dios», escribe Camus refiriéndose al arquetipo de culpabilidad sin culpa».<sup>422</sup>

Camus, gran lector de Nietzsche, lleva a un pesimismo existencial -si tal cosa es posible- la sentencia nietzscheana de «Dios ha muerto»: «Es lo absurdo lo que aborda Nietzsche cara a cara».<sup>423</sup>

---

<sup>419</sup> Argullo, R., *El héroe y el único*, 2008:388

<sup>420</sup> Kierkegaard, S., *Diario de un Seductor*, 1963:15

<sup>421</sup> Camus, A., *El extranjero*, Madrid: Alianza Editorial

<sup>422</sup> Argullol, R., *El héroe y el único*, 2008:389

<sup>423</sup> Camus, A., *El hombre rebelde*, 2006:95

Queda el absurdo, nos atrevemos a decir, parafraseando las tesis de Camus. El héroe moderno es empujado, desprovisto de Destino o de absoluto, a moverse y avanzar de forma titubeante: que el héroe moderno tenga una culpa sin culpa bien puede encontrar su símil en la expresión antes escrita de «su tragedia es la ausencia de tragedia», reflejado, por ejemplo, en el titán Sísifo: «Sísifo es el héroe absurdo. Lo es tanto por sus pasiones como por su tormento. Este suplicio indecible en que todo el ser se emplea en no acabar nada».<sup>424</sup>

La expresión «suplicio indecible» configura al héroe moderno, errante y absurdo, al silencio; sus acciones pierden la fuerza del tono rítmico de aquellos grandes héroes trágicos: «Nada es ya posible sino la muerte o la resurrección. Stirner y, con él, todos los rebeldes nihilistas corren a los confines, ebrios de destrucción. Tras lo cual, descubierto el desierto, hay que aprender a subsistir en él. Empieza la búsqueda extenuadora de Nietzsche».<sup>425</sup>

Es válido preguntarnos porqué la búsqueda, aunque absurda, del héroe moderno, no desemboca en las hazañas que inspiran narraciones épicas; porqué, por ejemplo, el desierto del héroe moderno no es visto con la solitaria y voluntaria soledad de aquellos Monjes de la antigüedad. Creemos que la razón de que ahora el héroe sea un errante absurdo se debe a que el amor y la muerte, dos realidades necesarias para la épica, en el héroe moderno son menospreciadas:

En la aventura [del héroe] siempre está presente la muerte. Por supuesto, pudiera decirse que tal asistencia nunca falta a ningún evento humano, pero en el caso de la aventura la presencia de la muerte no es ocasional, sino esencial: la muerte es lo desafiado, aquello cuyo testimonio de autenticidad aventurera se requiere. Es precisamente este protagonismo de la muerte lo que diferencia a la aventura del juego, o bien lo que convierte ciertos juegos en aventuras. La medicina de la inmortalidad cree precisamente allí donde todo puede matar; y el aura ultravital del héroe aventurero (tal es el caso del guerrero, del

---

<sup>424</sup> Argullo, R., *El héroe y el único*, 2008:389

<sup>425</sup> Camus, A., *El hombre rebelde*, 2006:99

alpinista, del torero) es la de quien se ha frotado frecuentemente con la muerte y ha obtenido de ella vacuna y no contagio. En verdad, el aventurero no se juega la vida, pues ésta es precisamente lo que pretende ganar de modo reafirmado y merecido: se juega la muerte, el lote inevitable de la cotidianidad anestesiada, la permanente coartada de lo que impone su mediocridad sin peligro y abomina del arriesgado resplandor” (Savater, F., *La tarea del héroe*, 2009:172)

Ya sea por exceso de saber o por temor, el amor y la muerte en la tragedia del héroe moderno no cumplen una función primordial en la aventura; la aventura del héroe, despojada del amor y la muerte, sólo le queda la extravagancia.

El mundo del héroe es la aventura: en ella hay que buscarle y allí alcanza la plenitud de su perfil. Por supuesto, todo puede ser aventura, pues ésta resulta en buena medida de una disposición subjetiva favorable; Chesterton cuenta en su autobiografía cómo recorría Londres envuelto en su capa y empuñando su bastón-estoque, con una ferviente vivencia aventurera aunque externamente nada fuera de lo normal le ocurriese. (Savater, F. *La tarea del héroe*, 2009:170)

La aventura del héroe moderno está contaminada de tedio; no existe el tiempo único que remplaza al tiempo vacío de la rutina, el tiempo del héroe moderno no tiene ningún matiz singular en su aventura, no hay ninguna relación apasionada ni dialogo directo con qué sufrir o gozar.<sup>426</sup>

En el desierto del héroe moderno nada florece, si anda a la aventura, en lugar de andar bajo los signos de la épica, es porque no tiene finalidad alguna. Así, la opción única del héroe moderno es la apatía: «El héroe no tiene otra tarea que la de conformarse a los fines expresamente morales de un relato escrito de antemano».<sup>427</sup>

En el mundo, parafraseando a Camus, desembarazado de Dios y de ideas morales, el héroe moderno vive solitario y sin dueño: «Entonces comienza el tiempo de los réprobos, la búsqueda extenuante de las justificaciones, la

---

<sup>426</sup> Savater, F., *La tarea del héroe*, 2009:170.171

<sup>427</sup> Camus, A., *El hombre rebelde*, 2006:104

nostalgia sin objetivo, «la cuestión más dolorosa, mas desgarradora, la del corazón que se pregunta: ¿Dónde podría sentirme en mi casa?» [...] Nietzsche sabía que la libertad del espíritu no es una comodidad, sino una grandeza que se quiere y se obtiene, de tarde en tarde, mediante una lucha agotadora».<sup>428</sup>

La pérdida de la libertad del héroe moderno también lo confiere a un absurdo; su falta de libertad, así como se repite en la tragedia, es precisamente la libertad sin límites. Sin límites, la libertad del héroe moderno pierde fuerza y sentido: «Si el destino no está orientado por un valor superior, si el azar es rey, el resultado es la marcha entre las tinieblas, la espantosa libertad del ciego».<sup>429</sup> Nuevamente en Camus encontramos otra fuerte expresión, «la espantosa libertad del ciego», para expresar y darle cuerpo al héroe moderno; la libertad sin límites -no el amor no la muerte- ciega al héroe, su mundo carece de dirección: «Huido de la prisión de Dios, su primera preocupación estribará en construir la prisión de la historia y de la razón, acabando así el camuflaje y la consagración de aquel nihilismo de Nietzsche pretendió vencer».<sup>430</sup>

El héroe moderno no sólo es ciego, si no también sordo; es Lautremont, según Camus, quien construye un héroe adolescente para contrarrestar al moderno. El héroe adolescente reniega de todo, de padre, madre, providencia, amor e ideal. Se desembaraza de todo para pensar en sí mismo. El héroe de Lautremont no adquiera la fuerza para revestir de sentido al héroe moderno: el héroe de Lautremont huye al desierto, expresando la trivialidad absoluta.<sup>431</sup>

Dostoyevski escribió la novela *Los hermanos Karamazov*, un drama en torno a la muerte del padre, un drama sobre la culpa y el crimen y la moralidad. Sobre ésta novela, y el personaje de Ivan Karamazov, uno de los hermanos protagonistas, Camus escribe: «Iván sólo nos ofrece el rostro descompuesto del hombre en rebeldía sumido en los abismos, incapaz de acción, desgarrado entre la idea de su inocencia y la voluntad del crimen. Odia la pena de muerte porque

---

<sup>428</sup> Ídem:107

<sup>429</sup> Ídem:107

<sup>430</sup> Ídem:119

<sup>431</sup> Ídem:127

es la imagen de la condición humana y, al mismo tiempo, va hacia el crimen. Por haber tomado partido por los hombres, recibe una suerte de soledad. Con él, la rebeldía de la razón acaba en la locura»<sup>432</sup>.

---

<sup>432</sup> Ídem:95



## Capítulo V

### A modo de conclusión

#### La catrina como consejera

Hemos desarrollado las máscaras del hombre melancólico a partir del amor y la muerte; hemos supuesto que el hombre melancólico tiene su conflicto en la identidad y que no hace épica. Sin embargo, no hemos visto más que una sutil distancia del amor y la muerte en el hombre melancólico comparada al de los héroes, cuando éstos últimos realizan sus hazañas.

Hemos entrevisto en el alma del héroe al hombre melancólico, luchando con los mismos fantasmas que el hombre melancólico, aunque de diferente manera, por supuesto. La radiografía del héroe, podría haberse titulado nuestro proyecto, pero eso volvería a relegar al hombre melancólico a una sombra que nos parece injusta. Y el protagonismo es del hombre melancólico y sus máscaras.

Siguiendo esa línea, el título de la conclusión del que me sirvo proviene de Carlos Castaneda, quien inauguró en su libro, *Las enseñanzas de Don Juan*<sup>433</sup>, «la muerte como consejera»; una muerte que acompaña y aconseja. ¿Hasta qué punto podríamos hablar de una actitud peculiar ante el amor, derivada de la actitud peculiar ante la muerte y suponer ahí la figura de un melancólico mexicano melancólico?

La idea de que la Muerte es el tótem de México fue propuesta por primera vez por un poeta surrealista español, Juan Larrea, en el decenio de 1940. En esa época, se definían los tótems, desde luego, como símbolos tutelares que representaban el antepasado atávico de todo el grupo. (Lomnitz, C., *Idea de la muerte en México*, 2006:23)

---

<sup>433</sup> Castaneda, C. (2012), *Las enseñanzas de Don Juan*, México: Fondo de Cultura Económica

Castaneda habla de la muerte consejera: «La muerte es la compañera inseparable del guerrero; se sienta a su lado. Cada trocito de conocimiento que se vuelve poder, tienen a la muerte como fuerza central. La muerte da el último toque y lo que la muerte toca se vuelve de verdad poder. La muerte es nuestra eterna compañera; siempre está a nuestra izquierda a la distancia de un brazo». <sup>434</sup>

La tradición de crear una figura singular del mexicano a partir de su relación con la muerte no es novedosa; me sumo a los pensadores que atrás han desentrañado la cultura mexicana. Pero nuestra conclusión quiere agregar un tema al que sólo se alude al hablar de la muerte en la cultura mexicana; el amor.

Leer al mexicano como la máscara de un hombre melancólico encerrado en unas fronteras que sólo la muerte cruza sin requisito alguno.

Como hemos desarrollado a lo largo del presente trabajo, creemos que la actitud del amor y la muerte hacen del mexicano una máscara singular del hombre melancólico. Es importante recalcar que aquí se habla de máscara y no de identidad; el mexicano hace épica en su relación con la muerte y el amor, pero no me atrevería a decir que eterniza rasgos únicos, como pretendió mostrar Octavio Paz. Ésta pretensión sobrepasa mis capacidades.

Alba Roxana Villareal, doctora en filología española, realizó una tesis doctoral versada sobre la muerte en la literatura mexicana; <sup>435</sup> en ella aventura la siguiente hipótesis: «En las letras mexicanas no hay muerte sin literatura, así como no hay literatura sin muerte». <sup>436</sup>

Creemos que también dicha hipótesis valdría para el amor del mexicano y para su vida, de modo que nuestra hipótesis es: «En la vida del mexicano, no hay

---

<sup>434</sup> (Castaneda, 2012)

<sup>435</sup> Acosta, A.R. (2013), *La representación de la muerte en la literatura mexicana, formas de su imaginario*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

<sup>436</sup> Ídem:8

muerte ni amor sin literatura y no hay literatura sin amor y muerte». La muerte y el amor rondan en todas partes y el mexicano es consciente de esa presencia.

Si se tiene en cuenta que en la cultura prehispánica la muerte era un trance liberador, una entrega de cuerpo y alma a los dioses, es consecuente encontrar a la muerte documentada en la literatura mexicana a través de su historia, como ocurre también en otros países. Lo que diferencia a la muerte mexicana es cómo ha ido adaptando un contenido al tiempo desacralizador y festivo, con lo que pasa a ser un tema esencial en la literatura, un asunto que forma parte esencial de la existencia, contagiando todas las fases y actividades de la misma. (Acosta, A.R., *La representación de la muerte en la literatura mexicana, formas de su imaginario*, 2013:8)

Alba Acosta dice que México tuvo «un parto difícil con la muerte», que «los habitantes de las tierras de Anáhuac se convirtieron en hijos sin madre», que esa orfandad trascendió en el inconsciente colectivo; sin entrar en detalles sobre esa línea, creemos que, ya sea por ese sentimiento de orfandad o no, «el dolor de estar vivo» sí sigue vigente en el mexicano, como concluye Alba Acosta; muerto sus dioses, dice líneas más adelante, la vida perdió importancia, se malgastó.<sup>437</sup>

El mexicano, máscara del hombre melancólico, tiene un duelo de resolución indefinida, batalla encarecidamente contra su propia historia.

La muerte que aquí queremos definir es la muerte que se ha hecho tan popular como eterna; la muerte que dibujó José Guadalupe Posada<sup>438</sup> y que posteriormente recibió el nombre de catrina<sup>439</sup>; Con Posada, «Ante el temor de

---

<sup>437</sup> Ídem:10

<sup>438</sup> Agustín Sánchez González, escribe en su libro sobre Posada: “El padre de la elegante calavera Catrina que ha dado la vuelta al mundo como sinónimo de México y de su cultura es también autor de una vastísima obra, alimentada por el trabajo diario en una imprenta y una peculiar y reveladora comprensión del espíritu del país que apenas adquiriría su rostro de nación moderna” (Sánchez, J.A., Posada, 2008: Editorial Planeta)

<sup>439</sup> Sánchez, G.A. (2008), *Posada*, México, D.F.: Editorial Planeta Mexicana, S.A. de C.V.

la muerte, los mexicanos pasaron a retarla».<sup>440</sup> Representó la muerte con ironía y burlona, de aspecto mayor y elegante.

La muerte siempre ha sido una diva. Enigmática. En literatura, en ciencia, en todas las expresiones humanas hay un sinfín de definiciones para nombrar la muerte. Pero nadie como Posada. Él sí sentó bases contrarias a la danza macabra que era la expresión del horror que inspiraba la muerte repentina tal y como se vivía en la Europa devastada por la peste. Era un estar preparados para cuando llegara el momento. La herencia que el grabador mexicano José Guadalupe Posada (1852-1913) recibió fue la ironía de la danza macabra que se burlaba de los que alardeaban de su posición, riqueza, poder y elegancia. (Acosta, A.R., *La representación de la muerte en la literatura mexicana, formas de su imaginario*, 2013:36)

Posada, mexicano, dibujó una muerte poderosa y burlona, pero también dibujó indirectamente al mexicano burlón e irónico, un mexicano que desafía, grita y hasta intenta enamorar a la muerte.

Con sus grabados, Posada gestó una resistencia que confería al pueblo un espacio de sentido propio. Las costumbres de los conquistadores fueron reconfiguradas a través de su obra, a la que se disfrazó de risa, de broma. De nuevo, muertos sus dioses, a los que se les brindaba la vida para dignificarse (o viceversa, aquellos que eran dignos de la muerte se ofrecían a los dioses), convivirían con la muerte como se vive en compañía de un payaso funambulesco que hace malabares a medio metro del suelo. Al pueblo no se le puede someter; no se rinde, ha ganado previamente la batalla del brazo de La Catrina con la herramienta de la ironía. (Acosta, A.R., *La representación de la muerte en la literatura mexicana, formas de su imaginario*, 2013:36)

La ironía del mexicano tiene olor a muerte y es igualmente irónico con el amor; la muerte adquiere un tono seductor y romántico de la misma forma que el amor

---

<sup>440</sup> Acosta, A.R., *La representación de la muerte en la literatura mexicana, formas de su imaginario*, 2008:10

se impregna de gestos macabros. El mexicano puede enamorarse de la muerte e intenta sin tapujo que la muerte se enamore de él: el mexicano es ante el amor y la muerte «un payaso funambulesco».

Cuando los mexicanos hablan de su vínculo peculiar con la muerte, por lo general no se refieren al sacrificio de sus héroes muertos, sino a la relación de coqueteo y seducción con la muerte misma, a una relación que está llena de traición y seducción por ambas partes. (Lomnitz, C., *Idea de la muerte en México*, 2006:37)

Octavio Paz ve en el mexicano una actitud indiferente hacia la muerte, ve la afirmación de que la muerte moderna es estéril: «Nuestras canciones, refranes, fiestas y reflexiones populares manifiestan de una manera inequívoca que la muerte no nos asusta porque ‘la vida nos ha curado de espanto’. Morir es natural y hasta deseable; cuanto más pronto, mejor».<sup>441</sup> El mexicano es el héroe de Monsiváis:

Por otro lado, y perfilando al héroe de la modernidad, para Carlos Monsiváis, en *Días de guardar*, el héroe es aquel que se sumerge y se refugia en la metrópoli, es quien se arriesga a perderse en la sombra y la vida, en el *eros* y el *thanatos* de la sombra de la ciudad. En esta especie de infierno en el que el ciudadano busca la vida; multitudes buscando multitud, ídolos, orden, sombras, apariencias. Monsiváis nos muestra un héroe mestizo que piensa en la eternidad de su imagen, en la inmortalidad de su locura. En *Días de guardar* converge la multiplicidad de tragedias que hacen de México un país dramáticamente folklórico. (Acosta, A.R., *La representación de la muerte en la literatura mexicana, formas de su imaginario*, 2013:36)

Ese héroe de Monsiváis, solitario y no solitario, tiene el eco en la afirmación de Octavio Paz de que el amor puede desembocar en la muerte o en la dialéctica de la soledad, el mexicano es un hombre solo, caminando y llevando sobre sí «las penas de amor [que] son penas de soledad».<sup>442</sup>

---

<sup>441</sup> Octavio, P., *El laberinto de la soledad*, 1990: 193-194

<sup>442</sup> Ídem:42

Viejo o adolescente, criollo o mestizo, general, obrero o licenciado, el mexicano se e aparece como un ser que se encierra y se preserva: máscara el rostro y máscara la sonrisa. Plantado en su arisca soledad, espinoso y cortés a un tiempo, todo le sirve para defenderse: el silencio y la palabra, la cortesía y el desprecio, la ironía y la resignación. Tan celoso de su intimidad como de la ajena, ni siquiera se atreve a rozar con los ojos al vecino: una mirada puede desencadenar la cólera de esas almas cargadas de electricidad. Atraviesa la vida como desollado; todo puede herirle, palabras y sospechas de palabras. Su lenguaje está lleno de reticencia, de figuras y alusiones, de puntos suspensivos; en su silencio hay repliegues, matices, nubarrones, arcoíris súbitos, amenazas indescifrables. (Paz, O., El laberinto de la Soledad, 1990:33).

El amor del mexicano es vivido, trágica y cómicamente, como una «muerte en vida»; tendiendo a un amor que hará daño y causará un amor agri dulce, áspero y certero, le otorgará al mexicano, en el momento más terrenal de su existencia, una sensación inmortal.

Si la actitud indígena era la de “yo no tengo miedo”, ahora se podría decir que es la misma actitud del “machismo”. Desde niño, el mexicano aprende a “no rajare” en su angustia actual. Es muy probable que el machismo nazca al ponerse a prueba la actitud atávica cultural mexicana indígena frente al español invasor. Entonces fue cuando su angustia debida a las dudas sobre el más allá desconocido, se transforma en angustia obre el presente también desconocido. Su inseguridad es de día a día, lo que le lleva a actuar de maneras diversas para asegurarse un poder en el presente, como el de morir jactándose entre otros. El momento presente, su goce, se refuerza también, pero en el sentid de búsqueda, de afirmación. (Martínez, P., La muerte en la vida y libros de México, 1982:56-57)

Aunque el tiempo no sea el mismo y el lenguaje con el cambié, la esencia de la actitud ante la muerte y el amor del mexicano no cambia: «[...] no hay duda de

que las metáforas son diferentes; ya no se habla de flores, plumas, corazones ni obsidiana. Ahora la muerte es como el hijo que acompañara al cantor siempre. En vez de ser una alusión mítica, ahora ya perdido el mito ancestral, y, en lenguaje más moderno, será la fatalidad anatómica, un nuevo mito mexicano».<sup>443</sup>

La «fatalidad anatómica», no tan fatal, del mexicano, le hará retar a la muerte y retar al amor, «lejos del mundo, y de los demás. Lejos, también de sí mismo»,<sup>444</sup> el mexicano, solitario y frágil, no se sentirá tan frágil y solitario, seguirá retando y burlándose sin reticencia del amor y la muerte que lo acechan y lo golpean, respectivamente.

Algunos mexicanos, según Lomnitz, aún «parecen seguir pensando que la cruda presencia de la muerte en la vida cotidiana es lo que mejor representa la “verdadera realidad” de México».<sup>445</sup>

Sin duda alguna, tan extraordinario lenguaje es un aspecto de un complejo de prácticas que, juntas, constituyen la organización social de la enfermedad, la agonía, la muerte, el entierro y la conmemoración de los muertos, así como la explicación, la evaluación moralizante y la prevención de la muerte particular y de la muerte en general. (Lomnitz, C., *Idea de la muerte en México*, 2006:27)

Lomnitz también cree que lo que hay de peculiar en la actitud de la muerte del mexicano no es ninguna «sublimación estoica», aunque también existan rasgos de ésta, heredados de un México barroco, sino la «nacionalización de la familiaridad juguetona y la cercanía».<sup>446</sup>

En todo momento el mexicano habla de la muerte, dicen que carga con su «calaverita en el costado izquierdo», que se «mofa de ella» y también la seduce; la muerte es su primer y último amor, la más peligrosa y la más venerada. Pero el mexicano no es buen amante, consciente de su amor platónico, la provoca y

---

<sup>443</sup> Martínez, P., *La muerte en la vida y libros de México*, 1982:57

<sup>444</sup> Octavio, P., *El Laberinto de la soledad*, 1990:33

<sup>445</sup> Lomnitz, c., *Idea de la muerte en México*, 2006:26

<sup>446</sup> Ídem:34

la nombra de mil maneras. El amor se impregna de referentes mortuorios. Insulta a la muerte, luego se disculpa, a sabiendas que pronto volverá a insultarla.

Concluyo con unas líneas del poeta Gorostiza:

Desde mis ojos insomnes  
Mi muerte me está acechando,  
Me acecha, sí, me enamora  
Con su ojo lánguido.  
¡Anda putilla del rubor helado,  
¡Anda, vámonos al diablo!  
(Gorostiza, 1964: 115 y 143)



## Bibliografía

- Acosta, A. R. (2013). *La representación de la muerte en la literatura mexicana, formas de su imaginario*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Alarcón, M. (2012). Sobre el objeto del deseo, de la pulsión y del amor  
Condición, contingencia y elección. *ALEPH: Psicoanálisis, cultura y cultura del psicoanálisis*, 1.
- Allouch, J. (2006). *Erótica del duelo en tiempos de la muerte a secas*. Córdoba, Argentina: Ediciones Literales.
- Argullol, R. (2008). *El Héroe y el Único*. Barcelona: Acantilado.
- Ariès, P. (1983). *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus.
- Ariès, P. (1999). *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus.
- Ariès, P. (2000). *Historia de la muerte en occidente*. Barcelona: El Acantilado.
- Aries, P. (2007). *La muerte en occidente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Aristóteles. (1996). *El hombre de genio y la melancolía*. Barcelona: Quederns Crema, S.A.
- Bartra, R. (2001). *Cultura y melancolía, las enfermedades del alma en la España del siglo de Oro*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bartra, R. (2004). *El duelo de los ángeles, locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*. España: Pre-Textos.
- Bauman, Z. (2007). *Amor líquido, acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bédier, J. (2011). *La historia de Tristán e Isolda*. Barcelona: Acantilado.
- Bolaños, M. (2015). *Tiempos de melancolía, creación y desengaño en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Turner.
- Broncano, F. (2009). *La melancolía del ciborg*. Barcelona: Herder editorial.
- Burke, P. (1993). *El Renacimiento*. Barcelona: Círitca.
- Burton, R. (1979). *Anatomía de la melancolía, Volumen I*. Valladolid: Asociación española de neuropsiquiatría.
- Burton, R. (1979). *Anatomía de la melancolía, Volumen II*. Valladolid: Asociación española de neuropsiquiatría.
- Burton, R. (1997). *Anatomía de la melancolía, Volumen III*. Valladolid: Asociación Española de Neuropsiquiatría.

- Camus, A. (2004). *El extranjero*. Madrid: Alianza Editorial.
- Camus, A. (2006). *El hombre rebelde*. Madrid: Alianza Editorial.
- Castaneda, C. (2012). *Las enseñanzas de Don Juan*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Chavez, E., Guerrero, J., Vanconcelos, J., Brenner, A., & Bartra, R. (2004). *Anatomía del Mexicano*. Barcelona: Plaza y Janés Editores.
- Ciordia, M. J. (2004). *Amar en el Renacimiento*. Madrid: Miño y Dávila.
- Curi, U. (2010). *Mitos del Amor, filosofía del eros*. Madrid: Ediciones Siruela.
- d. (s.f.).
- Derrida, J. (2005). *Cada vez única, el fin del mundo*. Valencia: Pre-Textos.
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eguizábal, J. I. (2013). *Holderlin no estaba loco*. Sevilla: La isla de Siltolá.
- Esquilo. (1983). *Tragedias Completas*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Ficino, M. (1986). *De Amore*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Ficino, M. (2009). *Las cartas de Marsilio Ficino*. Madrid: Asociación Escuela de Filosofía Práctica.
- Flor, F. R. (2007). *Era melancólica, figuras del imaginario barroco*. Barcelona: Edicions UIB.
- Forster, M. H. (1970). *La muerte en la poesía mexicana*. México, D.F.: Editorial Diógenes, S.A.
- Foster, K. (1989). *Petrarca*. Barcelona: Crítica.
- Freud, S. (2006 [1903]). *Personajes psicopáticos en el escenario, Tomo VII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (2006 [1900-1901]). *La interpretación de los sueños, Tomo V*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (2006 [1901]). *Psicopatología de la vida cotidiana, Volumen VI*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (2006 [1907]). *El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen, Tomo IX*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (2006 [1908]). *El creador literario y el fantaseo, Tomo IX*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (2006 [1910]). *Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (2006 [1911]). *Formulaciones sobre los dos principios del acontecer psíquico, Tomo XII*. 2006: Amorrortu Editores.

- Freud, S. (2006 [1912]). *Sobre la dinámica de la transferencia, Tomo XII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (2006 [1913]). *El motivo de la elección del cofre, Tomo XII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (2006 [1913]). *Tótem y Tabú, Tomo XVIII*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2006 [1914]). *El narcisismo, Tomo XIV*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (2006 [1914]). *La pulsión y sus destinos, Tomo XIV*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (2006 [1914]). *Recordar, repetir y relaborar, Tomo XII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (2006 [1915]). *De Guerra y muerte. Temas de actualidad. Tomo XIV*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (2006 [1915]). *Duelo y Melancolía, Tomo XIV*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (2006 [1915]). *Puntualizaciones sobre el amor de transferencia, Tomo XII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (2006 [1916]). *La Teoría de la libido y el narcisismo, Tomo XVI*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (2006 [1919]). *Lo ominoso, Volumen XVII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (2006 [1920]). *La masa y la horda primordial, Tomo XVIII*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2006 [1920]). *Más allá del principio de placer, Tomo XVIII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (2006 [1920]). *Psicología de las masas y análisis del yo, Tomo XVIII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (2006 [1921]). *Enamoramiento e Hipnosis, Tomo XVIII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (2006 [1921]). *La identificación, Tomo XVIII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (2006 [1923]). *El yo y el ello, Tomo XIX*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (2006 [1923]). *Los vasallajes del yo, Tomo XIX*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (2006 [1924]). *El problema económico del masoquismo*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

- Freud, S. (2006 [1932]). *¿Por qué de la guerra?, Tomo XXII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (2006 [1937]). *Análisis terminable e interminable*. 2006: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (2006 [1937]). *Construcciones en el análisis, Tomo XXIII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (2006 [1937]). *Moisés y la religión monoteísta, Tomo XXIII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (2006). *La negación, Tomo XIX*. Buenos aires: Amorrortu Editores.
- Frued, S. (2006 [(1919)[1918]). *Nuevos caminos de la terapia pscoanalítica*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Gallardo, L. F. (2000). *El humanismo renacentista, de Petrarca a Erasmo*. Madrid: Arco Libros S.L.
- García, M. P. (2000). *Aproximaciones a la divina comedia, Tomo II*. Madrid: --.
- Gezan, I. F. (2012). La catrina, una imagen para la eternidad. *Diseño en Síntesis*, 104-119.
- Gómez, M., & Delgado, J. (2000). *Ritos y mitos de la muerte en México y otras culturas*. México, D.F.: Para grupo editorial Tomo, S.A. de C.V.
- Gonzales, B. T., Lorente, J.-P., Troyano, A., Tobar, L., & Kirkpatrick, S. (2002). *Amor y Muerte en el Romanticismo*. Barcelona: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- González, A. S. (2008). *Posada*. México, D.F.: Editorial Planeta Mexicana, S.A. de C.V.
- González, A. S. (2008). *Posada*. México, D.F.: Editorial Planeta.
- Grun, A. (2001). *La sabiduría de los padres del desierto*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Hinojosa, P. G. (2013). *Simbolismo, religiosidad y ritual barroco. La muerte en el siglo XVII*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.).
- Kierkegaard, S. (1963). *Diario de un seductor*. Buenos Aires: Santiago Rueda.
- Klibamsky, R., & Panosfky, E. (2012). *Saturno y la Melancolía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lewis, C. (2000). *La alegoría del amor*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Lomnitz, C. (2006). *Idea de la muerte en México*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- López, S. S. (2001). *La mejor emblemática amorosa del barroco*. A coruña: Sociedad de cultura valle inclán.
- Lyotard, J.-F. (2004). *La condición postmoderna*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Mandelstam, O. (2004). *Coloquio sobre Dante*. Barcelona: Acantilado.
- Marías, J. (1975). *Estudios Románticos*. Valladolid: Casa-Museo de Zorrilla.
- Markale, J. (1998). *El amor cortés o la pareja infernal*. Barcelona: Medievalia.
- Martínez, P. (1982). *La muerte en la vida y libros de México*. Madrid: Repro Servicio Técnico.
- Mitos y leyendas. (15 de junio de 2016). *Mitos y leyendas*. Obtenido de Mitos y leyendas: <http://mitosyleyendascr.com/mitologia-griega/tiresias/>
- Mortimer, O. (1980). *La depresión: psicología de la melancolía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Nembrini, F. (2014). *Dante, Poeta del Deseo*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- O'Brien, E. (2009). *Byron enamorado*. España: Espasa Calpe, S.A.
- Panofsky, E. (1979). *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- Parker, A. A. (1986). *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*. Madrid: Ediciones Cátedra .
- Paz, O. (1990). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (2004). *La llama doble*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Paz, O. (2004). *La llama doble*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Quevedo, A. (2011). *Melancolía y Tedio*. Navarra: Ediciones universidades de Navarra.
- Rivera, J. A. (1965). *El concepto de la muerte en la poesía romántica española*. Madrid: Fundación universitaria española.
- Rougemont, D. d. (1979). *El amor y occidente*. Barcelona: Kairós.
- Ruiz, P. P. (2015). *Ensayo sobre la muerte, el alma, la consciencia y los universos paralelos en los inicios del siglo XXI*. Valladolid: DFL Ediciones.
- Sánchez, C. G. (2009). *Freud y su obra. Génesis y constitución de la Teoría Psicoanalítica*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Sánchez, L. V.-F. (2011). *Vanitas, retórica visual de la mirada*. Madrid: Editorial Encuentro.
- Sartre, J. P. (2011). *La Nausea*. Madrid: Alianza Editoria.

- Savater, F. (2009). *La tarea del héroe*. Madrid: Editorial Ariel.
- Schenk, H. (1983). *El espíritu de los románticos europeos*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Singer, I. (1992). *La naturaleza del amor*. México D.F.: Siglo XXI editores.
- Snyder, J. R. (2014). *La estética del Barroco*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Ziegler, J. (1976). *Los vivos y la muerte*. México D.F.: Siglo XXI editores.